دراسة نقدية

شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر

دراسة تحليلية



د.نهاد إبراهيم

دار العلوم للنشر والتوزيع

شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر دراسة تحليلية
د.نهاد إبراهيم
دار العلوم للنشر والتوزيع

دراسة نقدية

شخصية شهرزاد
فى الأدب المصرى المعاصر
دراسة تحليلية

د. نهاد إبراهيم

شخصية شهرزاد في الأدب المصري المعاصر

المؤلف : د. نهاد إبراهيم

الطبعة الثالثة : يناير ٢٠١٩

التنسيق الداخلي : رفعت حسن سيد

دار العلوم للنشر والتوزيع

ص. ب : ٢٠٢ محمد فريد ١١٥١٨

هاتف : ٠١١٤٤٧٦٤٠٠٠

الموقع الإلكتروني : www.dareloloom.com

البريد الإلكتروني : daralaloom@hotmail.com

Facebook.com/dareloloom

Twiter : @dareloloom

رقـم الإيداع : ٢٠١٨/١٥٩٢٤

الترقيم الدولى : ٩٧٨-٩٧٧-٣٨٠-٥٧٧-٧

دار العلوم للنشر والتوزيع

سبقونى أم انتظرونى

دائما هم معى

كلمة

عندما ذهبت إلى أ.د. نبيل راغب لأبلغه باختيار"شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر"موضوعا لرسالتى المقدمة للحصول على درجة الماجستير التى يشرف عليها بالمعهد العالى للنقد الفنى بأكاديمية الفنون، ابتسم كعادته ابتسامة مشجعة وسكت قليلا ثم قال: "شهرزاد.. هل أنت متأكدة من اختيارك..؟!"

وبعد أربع سنوات ويزيد فسر أ.د. عبد العزيز حمودة هذا التساؤل القصير الممتلىء بالكثير بين سطوره، عندما افتتح اللقاء كمقرر للجنة مناقشة الرسالة التى ضمت المشرف وأ.د. نهاد صليحة مناقشا من الداخل، وأعلنها للضيوف الحاضرين.."بصراحة لو كنت مكان صاحبة البحث لترددت ألف مرة قبل اختيار شهرزاد موضوعا لرسالة الدكتوراه وليس الماجستير، لأننى وقتها كنت سأسأل نفسى ماذا يمكننى أن أضيف إلى هذا الموضوع الصعب الذى نقب فيه أعداد كبيرة من الباحثين داخل وخارج مصر بخلاف المستشرقين، طارحين إشكالياته اللانهائية المغرية للمناقشة والتحليل من زوايا لا حصر لها ولا عدد؟"

كان اختبارا صعبا وتحديا كبيرا واجتزته بنجاح ولله الحمد، عندما حصلت على تقدير ممتاز مع التوصية بطبع الرسالة على نفقة الأكاديمية لقيمتها العلمية الرفيعة وتبادلها مع الجامعات والمعاهد المختصة. كان ذلك فى اليوم الأول من شهر يوليو لعام ٢٠٠١، وهو ما اقترن داخلى بذكرى خاصة جدا. ليس فقط لتحقيقى الدرجة العلمية بتوفيق من الله أولا وأخيرا، لكن لأنها أيضا أولى خطواتى البحثية فى علم النقد الفنى. الشىء الوحيد الذى أحبه فى هذه الحياة وأمارسه كهواية خالصة من باب الغواية والمتعة ليس إلا.

أما لماذا اخترت شخصية شهرزاد بالذات لدراستها، فلأنها ببساطة شهرزاد وهذا يكفى..

نهاد إبراهيم

فهرس البحث

مقدمة

تستمد <ألف ليلة وليلة> شهرتها الطاغية وخلودها كواحدة من أهم وأشهر الحكايات الشعبية فى جميع أنحاء العالم بمختلف اللغات من قيمتها الفنية العميقة، وذلك بفضل ثراء حكاياتها و الصراع الدرامى المثير والطويل المدى بين الملك شهريار الذى يقتل كل ليلة عذراء بعد زواجه منها إثر خيانة زوجته السابقة له، وشهرزاد التى تحاول إنقاذ نفسها وبنات جنسها من براثنه ومن عقدة الخيانة التى ترسبت بداخله وأطلقت فى أعماقه شهوة الانتقام المدمر من بنات حواء. ولم تكتف شهرزاد بمهمة إيقاف خطر شهريار على نفسها وقريناتها، بل اختارت أن تكون مهمتها أكثر وعورة وخطورة بمحاولتها إنقاذ شهريار من تسلط نفسه وعلاجه على مدى ليال طويلة بحكاياتها الممتعة. ويجد المتلقى العادى هذه المتعة فى فضاء الخيال اللامحدود، ويجدها الناقد أيضا فى دراسته <لليالى> التى تحتفظ بأغوار عميقة تصلح للبحث والتنقيب المستمر من جوانب متعددة. فبعد جهد طويل نجحت شهرزاد فى مهمتها المركبة نجاحا رائعا، خلدها فى ذهن القارىء وفى ذاكرة موروث الأدب الشعبى العالمى على مر الزمان. خاضت شهرزاد معركتها الإنسانية السلمية أمام شهريار الرجل الملك المنهار داخليا بفعل الغدر والخيانة، وهى تملك سلاح الأنوثة والجمال والمعرفة والذكاء والثقة بنفسها وكيفية توظيفها الصحيح لقدراتها، لا لتنتقم من شهريار بل لإصلاحه. وبعد انتهاء <الليالى> أثبتت شهرزاد أن شهوة شهريار الشرهة للقتل ليست فعلا عدوانيا مستعذبا، لكنها فى الواقع رد فعل مرضى منعكس لاكتشاف شهريار خيانة زوجته الفجة له. أى أن شهرزاد لم تختر شهريار زوجا لتهدم ما تبقى منه، كما أن مهمتها ليست بناء شهريار من لاشىء. بل إن المشقة الحقيقية والمعاناة الشديدة تكمن فى أن شهرزاد الآن بقرارها الزواج من شهريار وتحديها القوى لنفسها ومجتمعها ووالدها الوزير ولكل تراكمات الموروثات الثقافية السياسية الراسخة، تحاول إعادة خلق البناء الداخلى لشخصية شهريار وترميمه بهدوء وصبر.

وما يهمنا هنا فى تلك المقدمة هو البناء الدرامى وكيفية تطور وتصاعد الصراع بين شهريار وشهرزاد بطلى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، وهو ما ترك أثرا بالغا على المسرح والأدب المصرى عندما استلهم العديد من

المبدعين المصريين فى مؤلفاتهم الصراع المثير للحكاية الإطار، كل حسب مقدرته الإبداعية ومبرراته وأهدافه والقضايا التى تشغله.

وسنعرض بداية نبذة موجزة عن أصول <ألف ليلة وليلة> التاريخية وكيفية تطورها عبر العصور.. فقد أجمع الباحثون أن جذور حكايات <ألف ليلة وليلة> تعود لأصول فارسية وهندية، أضيفت إليها فيما بعد حكايات عربية خالصة ومصرية واضحة. أما عن الأصول الفارسية فهناك اتفاق على ذلك التشابه الجلى بين حكايات <ألف ليلة وليلة> والكتاب الفارسى<هزار أفسان>، الذى يضم حكاية إطار تتولد منها مجموعة من القصص. وقد لاحظ المسعودى مؤرخ القرن العاشر الميلادى فى كتابه <مروج الذهب> أنه بالرغم من أن العنوان الفارسى يعنى <ألف خرافة>، إلا أن المجموعة قد عرفت شعبيا فى الترجمة العربية باسم <ألف ليلة>. ولأن تتبع أصول <الليالى> ليس موضوعنا الأصلى فقد اكتفينا بهذه الفقرة الموجزة التى تدلل بالبرهان العلمى المثبت على الأصول الفارسية <لألف ليلة وليلة>..

"واذا عدنا الآن إلى (فهرست) ابن النديم فى القرن العاشر وجدناه يصف مجموعة من القصص الإيرانية المبكرة التى ذكرها بعنوان فارسى هو <هزار أفسان> ترجمه إلى <ألف خرافة>. ويعنى هذا العنوان فى شرح ابن النديم الأصل السردى الذى يعد إطارا خارجيا لمجموعة كاملة من القصص؛ حيث كان أحد الملوك متعطشا للدم، فاعتاد أن يتزوج النساء الواحدة تلو الأخرى، ثم يقتل كل واحدة منهن بعد قضاء ليلة معها. ولكن هذا الملك - كما يروى ابن النديم بإيجاز- تزوج بعد ذلك محظية ذات ذكاء وحصافة، تجرى فى عروقها دماء ملكية يدعوها (الفهرست) <شهرزاد>، ويحكى قصتها مع زوجها الملك الذى كانت تروى له قصة كل مساء لمدة <ألف ليلة> تحرص دائما على أن تترك نهايتها عند الفجر مفتوحة، فيؤجل الملك إعدامها." (١).

وتتمثل العناصر الهندية فى اتجاهين.. أولا: تداخل القصص بعضها ببعض، ثانيا: طريقة التساؤل <كيف كان ذلك؟> وهى التى تؤدى للانتقال لحكاية أخرى، وهما نفس الخاصيتين اللتين تسيطران على الحكايات الهندية <كليلة ودمنة>. ويضيف محمد غنيمى هلال لهذين العنصرين تشابه الإطار العام الذى تبدأ به <ألف ليلة وليلة> مع بعض ما تبقى من تراث الأدب

---

١ - ديفيد بينولت – مدخل إلى ألف ليلة وليلة – ترجمة حسنة عبد السميع – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) - الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ٣٢

الهندى، من حيث تناول تيمة الخيانة ووسيلة الإلهاء بسرد الحكايات وصولا لطريق النجاة والشفاء من شرور النفس البشرية.."فى الكتاب الهندى الضخم المسمى محيط الأنهار القصصية أو كاتاريتساجارا **Katharitsagara** سبعون قصة تحكيها البيضاء لامرأة سافر زوجها، فأرادت أن تتخذ لها خليلا فأخذت البيضاء تقص عليها تلك الحكايات فى ليال متتابعة، وفى كل ليلة تقطع حكايتها فى موضع، بحيث تشتاق المرأة إلى سماع بقيتها فى الليالى التالية حتى عاد زوجها، وبهذا ألهت البيضاء المرأة عن خيانة زوجها." [٢]

ينبع الأدب الشعبى من اللاوعى والشعور الجمعى لأفراد الشعب، لذا كان من الطبيعى أن يتدخل الراوى الشعبى المجهول بإضافاته أو تعديلاته الشفاهية المستمرة على حكايات <ألف ليلة وليلة> حسب تطور العصر وظروف المجتمع، حتى وصلت <ألف ليلة> إلى شكلها النهائى المعروف لنا الآن حسب طبعة بولاق عام ١٨٣٥.

"وربما كانت حكاية شهرزاد الإطار ذات أصل هندى، بالإضافة إلى أسماء شخوص فارسية، وربما كانت مأخوذة من رواية فارسية لكتاب استير الإنجيلى الذى يرجع إلى القرن الثالث بعد الميلاد. وقد وردت أول إشارة باسم ألف ليلة وليلة فى مجموعة <هزارأفسانة>، مخطوطة باللغة الفارسية ترجع إلى القرن التاسع، وتلا ذلك فى القرن العاشر ذكر الحكاية الإطار فى كتاب مروج الذهب للمسعودى. ويذهب الباحثون إلى أن فى العمل نفسه عدة طبعات تبدأ من الترجمة العربية ل <هزارأفسانة> فى القرن الثامن، ثم أضيف إليها فى القرن التاسع حكايات أخرى من بينها حكايات السندباد البحرى. وفى القرن العاشر تكون من كل هذا مجموعة تحتوى على أربعمائة وثمانين حكاية، جمعها شخص يسمى أبو عبدوس. وفى القرن الثانى عشر أضيف إلى المجموعة حكايات مصرية. أما الصيغة الأخيرة للكتاب فقد امتدت إلى القرن السادس عشر لتحتوى على موضوعات من الحروب الصليبية وحروب المغول عندما دخلوا بغداد، ثم حكايات من سيرة بيبرس ثم غزو الأتراك لمصر."[٣]

---

[٢] - **محمد غنيمى هلال – الأدب المقارن – نهضة مصر – ١٩٩٨ – ص ١٧٨**

[٣] - **أ. د. رانيلا – الماضى المشترك بين العرب والغرب / أصول الآداب الشعبية الغربية – ترجمة : نبيلة إبراهيم – مراجعة : فاطمة موسى – سلسلة عالم المعرفة – ٢٤١ – ١٩٩٩ – ص ٣٠٤ / ٣٠٥**

وربمـا تكـون هنـاك بعـض الحكايـات المضـافة التـى أضـعفت مـن أثـر <ألـف ليلـة وليلـة> مقارنـة ببقيـة الحكايـات، إلا أن هـذه هـى طبيعـة الأدب الشـعبى الـذى يسـتوعب ويسـمح بتعاقـب المـؤلفين وكأنـه وليـد محبـوب وابـن جميـع الـرواة حسـب رؤية كل منهم وما يتناسب مع طبيعة المتلقى وعصره.

"ومـن هنـا نـرى أن التعبيـر الشـعبى لا يصـل إلـى التكامـل بحيـث يصـبح أدبـا إلا أن تكـون رواسـبه قـد اسـتقرت فـى ضـمير الجماعـة. ولعـل هـذا يفسـر لنـا فرديـة التـأليف الشـعبى وشـعبيته فـى آن واحـد. إن المبـدع الشـعبى هـو القـادر علـى جمـع العناصـر التـى تعـيش بالفعـل فـى حيـاة الشـعب وفـى ضـميره لكـى يكـون منهـا تعبيـرا متكـاملا ذا مغـزى يهـم الجماعـة. وربمـا اشـترك فـى هـذه العمليـة أكثـر مـن فـرد، فهـى تـتم علـى مراحـل، ولكنهـا عنـدما تـتم ويسـتقبلها الشـعب تصـبح على الفور تراثا شعبيا." [٤]

ويرجـع الفضـل للفرنسـى أنطـوان جـالون فـى ترجمـة <الليـالى> إلـى اللغـة الفرنسـية عـام ١٧٠٤، ومنهـا نالـت <الليـالى> شـهرة سـاحقة خاصـة أن جـالون أضـفى عليهـا الكثيـر مـن التغييـرات. فقـد ألـبس شـهرزاد ثوبـا عاطفيـا غريزيـا خالصـا، بمـا يتوافـق مـع هـوى وعقليـة واحتياجـات المجتمـع الأوروبـى فـى القـرن الثـامن عشـر. وهـو مـا أتـاح للرومانسـية الفرصـة لمجابهـة الكلاسـيكية الجديـدة، التـى لا تـرى سـوى نصـرة الواجـب علـى القلـب مهمـا كانـت النتـائج والضحايا. ممـا رسـم صـورة أسـطورية للشـرق، جعلـت الكثيـرين يتصـورون أن هـذا هـو الوجـه الـواقعى للحياة هناك وليس غيره.

"إن هنـاك حقيقـة تاريخيـة تقـول : إن <ألـف ليلـة وليلـة> طبعـت باللغـة الفرنسـية قبـل أن تطبـع باللغـة العربيـة بمائـة وعشـرة أعـوام، ذلـك أن ترجمـة أنطـوان جـالون قـد ظهـرت بـدايتها فـى سـنة ١٧٠٤ بـاريس علـى حـين أن طبعـة <كلكتـا> وهـى أول طبعـة عربيـة كانـت فـى عـام ١٨١٤ وتلتهـا أول طبعـة للكتـاب داخـل الـوطن العربـى نفسـه فـى <بـولاق> بالقـاهرة سـنة ١٨٣٥ أى بفـارق مائـة وإحـدى وثلاثـين سـنة عـن صـدور الكتـاب فـى فرنسـا، وهـو فـارق زمنـى لـيس هـين القيمـة ولا قليـل الأثـر. فلـم يكـن ذلـك القـرن كغيـره فـى تـاريخ أوروبـا، بـل كـان القـرن الثـامن عشـر <عصـر التنـوير> عصـر <فـولتير> ١٦٩٤ - ١٧٧٨، و<جـان جـاك روسـو> ١٧١٢ - ١٧٧٨ و<ديـدرو> ١٧١٣ - ١٧٨٤، وفـى الوقـت ذاتـه كانـت <ألـف ليلـة وليلـة> فـى موطنهـا الأصـلى روايـات مشـافهة متنـاثرة، أو مخطوطـات مودعـة

---

[٤] – نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير فى الأدب الشعبى – دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع – القاهرة – الطبعة الثالثة (مزيدة ومنقحة) –١٩٨١ – ص ٩

فـى خـزائن الكتـب العامـة أو الخاصـة أو فـى دكـاكين الـوراقين. و<أنطـوان جـالون> ١٦٤٦ - ١٧١٥ - أول من نقل<ألف ليلة وليلة> إلى أوروبا." [٥]

لـم ينشـأ هـذا التهافـت مـن قبـل الأوروبيـين علـى ترجمـة <الليـالى> مـن فـراغ، إلا لأنهـا وجــدت داخلهــم صــدى شــديد القــوة والتــأثير تلاقــى مــع بــزوغ الاتجــاه الرومانســى المتمـرد علـى الكلاسـية الجديـدة، خاصـة فـى مرحلـة القـرن الثـامن عشــر التــى أطلــق عليهــا مرحلــة الســريان والتــأثر. وفــى القــرنين التاســع عشــر والعشــرين بــدأ النقــاد يتعــاملون مــع <الليــالى> مــن منظــور علمــى مــن خــلال أدواتهـم النقديـة، ليثبـت كـل بحـث جديـد أن حكايـات <ألـف ليلـة وليلـة> غنيـة بمـا يكفــى وتســتحق التحليــل المســتمر، ولا تقتصــر علــى وظيفــة التســلية الســطحية ومفهـوم مداعبـة الغرائـز الضـيق. ففـى القـرن الثـامن عشـر كـان الـذهن الرومانسـى فـى نضـجه متمـردا متجـردا مـن القيـود، باحثـا عـن الحريـة فـى كـل شـىء معليـا شـأن ذاتيـة الفـرد والعاطفـة ومتعـة الحـب فـوق العقـل، بغـرض فـك أسـره مـن كـل تلك القيم والمسلمات المفروضة عليه مما عجل بتراجع العصر الكلاسيكى.

"لابــد مــن إحاطــة يســيرة بــذلك العــداء (الكلاســى الجديــد) للجــنس الأدبــى الـدخيل. يقـول الناقـد الإنجليـزى الفكتـورى (نسـبة إلـى عصـر فكتوريـا) بـى. اى. بـوت (**Pote**)، إن الليـالى العربيـة وهـى تفـاجىء أدبـاء القـرن الثـامن عشـر، وصـفت بأنهـا <مثيـرة للسـخرية، غيـر طبيعيـة ولا محتملـة>. وشـأن آخـرين مـن أوائـل نقـاد العصـر الفكتـورى، لاحـظ بـوت (**Pote**) كيـف أن الكلاسـيكيين الجـدد كـانوا يتعصـبون بقـوة ضـد مـا يعتبرونـه طبقـا لمفـاهيمهم <الأحـلام المطلقـة العابثـة لخيـال الشـرق المضـطرب>. ومثـل هـذه الكتابـات بالنسـبة لـرواد الكلاسـيكية الجديـدة، تهـزىء> كـل قـوى التحليـل.. تاركـة انطباعاتهـا المضـطربة الباهتـة علـى نـبض الرجولـة وفـى وضح النهار>" [٦].

كمـا امتـد أثـر حكايـات <ألـف ليلـة وليلـة> وبطليهـا شـهرزاد وشـهريار إلـى جـوهر وفكـرة وفلسـفة المجتمـع الأوروبـى فـى القـرن الثـامن عشـر، وأيضـا للبنيـة التحتيـة لتركيبـة شخصـية المـرأة الأوروبيـة، وجعلـت مـن القـرن الثـامن عشـر أعظـم القـرون فى حياتها.

سـيتناول هـذا الكتـاب كيـف اسـتلهم بعـض المـؤلفين المصـريين الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة>، خاصـة صـراع شـهرزاد الـدائم للحريـة حسـب رؤيـة كـل مؤلـف.

---

[٥] - **أحمد درويش – الأدب المقارن النظرية والتطبيق – دار الفكر الحديث للطباعة والنشر – الطبعة الرابعة – ١٩٩٧ – ص ١٥٤**

[٦] - **محسن جاسم الموسوى – الوقوع فى دائرة السحر / ألف ليلة وليلة فى النقد الأدبى الإنجليزى ١٧٠٤ – ١٩١٠ – منشورات وزارة الثقافة والإعلام الجمهورية العراقية – سلسلة دراسات (٢٩٩) – ١٩٨٢ – ص ٤٥ / ٤٦**

فلم تعد <ألف ليلة وليلة> مجرد حكايات ترفيهية مسلية تثير الخيال وتغازل حواس المتلقى وتطلق أفكاره فى عالم المعجزات والسحر والجنس، بل تعدت هذه المرحلة بعدما تناولها الباحثون محللين ودارسين جزئياتها بالأدوات والمناهج النقدية المختلفة. وقد استلهم العديد من المؤلفين المسرحيين والروائيين المصريين الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> ووضعوها أحيانا فى قالب معالجة فلسفية، وتناولها البعض من وجهة نظر تغلب عليها الناحية السياسية. وقد اخترت نصين مسرحيين مقابل رواية واحدة للتحليل فى هذا الكتاب، حيث إن دور شهرزاد يتجلى أكثر فى المسرح لاعتمادها على الديالوج والمحاجاة الحوارية والتحدى الفكرى والجدل المنطقى المحسوب. ورغم اعتماد شهرزاد على منهج الحكى والسرد وتلاعبها بخيالات وآلام وأحلام شهريار، إلا أن هذا المنهج ما هو إلا نتيجة لنجاح التيمة الحوارية الثرية بين طرفى الصراع الدرامى شهرزاد وشهريار. ويكمن إبداع الرواة المجهولين فى صياغة الحوار من طرف واحد، مما يدل دراميا على نجاح شهرزاد فى السيطرة على شهريار.

ولهذا من الصعب تماما على أى مبدع يستلهم الحكاية الإطار <لألف ليلة> تجاهل شخصية شهرزاد المحورية، لما لها من بريق درامى وأغوار متعددة كامنة فى تركيبتها الدرامية. وما يهمنا هى مساحات الاتفاق والاختلاف والمقارنة بين تناول كل مؤلف وآخر، خاصة فى مجال المسرح والرواية المصرية مقارنة مع النص الأصلى، ومن هنا تبرز أهمية هذا الكتاب..

من هنا يتضح أن مجال البحث فى <ألف ليلة وليلة> ومدى تأثيرها على المسرح والرواية المصرية، يستوعب الكثير من الدراسة والتحليل وطرح وجهات النظر المختلفة. وفى هذه الدراسة سيتم تناول مجموعة منتقاة من الأعمال المسرحية والروائية المصرية، التى استلهمت فقط الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> وبطليها الرئيسيين شهرزاد وشهريار. ونلاحظ أن هناك بعض الدراسات التى تستبدل مسمى <الحكاية الإطار> بمسمى <الحكاية الذريعة> أو بمسمى<الاستهلال> أى <**PRETEXT>**، وجميعا يقصدون ملابسات الصراع بين شهرزاد وشهريار الذى يؤطر حكايات <الليالى> منذ مرحلة ما قبل خيانة زوجتى شاه زمان وشهريار للملكين حتى لحظة عفو شهريار عن شهرزاد فى النهاية بعد انتهاء <الليالى>. لهذا رأيت ضرورة توحيد المسمى فى هذا الكتاب والاعتماد على استخدام مصطلح <الحكاية الإطار> على مدى أبواب البحث المختلفة، مع الأخذ فى الاعتبار أن هناك بعض الاستشهادات التى تم الاستعانة بها تستخدم أحيانا المسميين

الآخرين. وسأتوقف بالتحليل أمام الرؤى المختلفة لكل مؤلف وكيفية استلهام وتوظيف كل منهم للحكاية الإطار لتحليل كل عمل على حدة، ولعقد مقارنات بين هذه الأعمال المختارة من الجوانب المتاحة ليصل فى النهاية للشكل المتكامل للعمل الفنى.

وإن كان بعض الباحثين قد تطرقوا فى أجزاء من أبحاثهم لمثل هذا الموضوع، إلا أنهم تناولوا كيفية استلهام المبدعين لحكايات <ألف ليلة وليلة> ذاتها. وسأتناول بالتحليل التيمة الأصلية للحكاية الإطار كما وردت فى النص الأصلى<لألف ليلة وليلة> طبقا لطبعة بولاق، مع التركيز على شخصية <شهرزاد> بوصفها الشخصية المحورية فى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> وللأعمال الإبداعية التى سيتم تناولها بالدراسة، خاصة أن العديد من النقاد والباحثين أكدوا أن المؤلفين المختارين قد استلهموا شهرزاد الغربية وليست شهرزاد الشرقية الأصلية. وقد وقع الاختيار فى هذه الكتاب على نصين مسرحيين وعملا روائيا ليكونوا نماذج التحليل والمقارنة مع المصدر الأصلى وهم..

مسرحية **<شهرزاد>** لتوفيق الحكيم ومسرحية **<سر شهرزاد>** لعلى أحمد باكثير ورواية **<أحلام شهرزاد>** لطه حسين.

ففى المسرحية الأولى يتم تناول وتحليل مفهوم <التعادلية>، وتأويلات الصراع ضد الزمن والمكان كما تجسدت فى الأحداث والشخصيات. وفى المسرحية الثانية نلقى الأضواء التحليلية على ثنائية"الجنس / السلطة"، ومنهج علاج شهرزاد فى مواجهة تيمة الخيانة. أما فى رواية طه حسين فقد تناولت حدود التداخل بين شخصية شهرزاد وشخصية فاتنة، والمنظور السياسى فى استلهام الحكاية الإطار.

وقد اعتمدت فى هذه الدراسة النقدية لهذه الأعمال على استخدام أدوات المنهج التحليلى، لما يتمتع به هذا المنهج من القدرة على الإلمام والغوص داخل منظور العناصر المطروحة فى بناء العمل الفنى، بالإضافة إلى استخدام المنهج السوسيولوجى. وهو ما يساهم فى إلقاء أضواء نقدية وتحليلية فاحصة على استلهام وتوظيف كل من هؤلاء الكتاب لصراع الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، مع التركيز على الرؤى المعاصرة والدلالات المنبعثة من شخصيتى شهرزاد وشهريار بأبعادهما وإيحاءاتهما الخصبة الثرية التى لا تتوقف عند حدود معينة.

الباب الأول
الحكاية الإطار لألف ليلة وليلة

الفصل الأول

مردود تيمة الخيانة عند شهريار

تلعب الحكاية الإطار فى<ألف ليلة وليلة> دورا هاما ومؤثرا تماما بالنسبة لبطليها شهريار وشهرزاد و <لليالى> ككل.. وإذا أردنا الوقوف على هذه الأهمية فلابد لنا من تحليل عناصر الحكاية الإطار، مما يساعدنا فيما بعد على تحليل كيفية استلهام توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وطه حسين لها فى أعمالهم، وعقد المقارنات بين المصدر الأصلى وكل عمل على حدة، ثم بين هذه الأعمال المصرية المختارة وبعضها البعض.

فى البداية تجدر الإشارة إلى أن إنشاء مجموعات وقصص ذات إطار، هى سمة مميزة للأدب العربى الإسلامى فى العصور الوسطى. كما أن وظيفة الراوى التى تشكل وجهة نظر فردية تربط بين الأجزاء المفردة وتوحد بين أجزاء المجموعة كلها، هى سمة أخرى مشتركة بين الحكايات الإطار فى الأدب العربى الإسلامى. لكن الحكاية الإطار فى <ألف ليلة وليلة> ترتفع عن قريناتها وتكتسب مكانة راقية تماما بين مثيلاتها، لما تتميز به من خصائص متفردة منحتها هذا العمق والقدرة على الصمود لتحتل موقعها المتميز فى أدب الموروث الشعبى. وتفسر كاترين سليتر جيتس مبررات هذا التفرد المميز، فى مقالها التحليلى الذى يحمل عنوان <حكايات كنتربرى وتقليد التأطير فى التراث العربى>.. **{The Canterbury Tales and the Arabic Frame Traditions}**:

"فإن (ألف ليلة وليلة) تختلف من ناحية مهمة عن القصة الإطارية النمطية كما تشرحها جيتس. إن قصة شهرزاد بنيت بإحكام ووجهت نحو هدف نهائى، أو ذروة يتم عندها حل المسألة المعلقة والمطروحة منذ بدء القصة، ألا وهى مسألة المصير الذى ينتظر الراوية البارعة. فالقصة الإطارية بهذا ليست طليقة أو مفتوحة النهاية: إنها تتميز بنهاية واضحة لا تحول برغم ذلك دون استخدامها إطارا يضم مثل هذا الكم الهائل من القصص المتنوعة التى لا يجمع بينها شىء سوى وجهة النظر المفروضة على المجموعة كلها من منظور الراوية الوحيدة، والبعد الثقافى الاجتماعى للقصة الإطارية ذاتها." [٧]

وإذا تأملنا كلمات جيتس سنجدها وصفت نسق الحكاية الإطار بالبناء المحكم وهو ما يفيدنا من ناحيتين.. أولا: إن هذا الرأى يتعارض مع آراء بعض

---

[٧] - **سمر عطار – جيرهارد فيشر – <u>فوضى الجنس. التحرر. الخضوع / عملية التحضر وتأسيس نموذج</u> <u>لدور الأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة</u> – ترجمة أنسية أبو النصر – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ١٤٠**

النقـاد الـذين لا يـرون أهميـة كبـرى لصـراع شـهريار وشـهرزاد، حيـث إنـه صـراع مشـوش وحكايـات مدسوسـة لا تفيـد. بينمـا يلتفـت الـبعض الآخـر لوجـوده وأهميتـه المحـدودة، التـى لا ترتقـى لأهميـة وسـحر حكايـات <الليـالى> فـى حـد ذاتهـا. ثانيـا: إن جيـتس قـد أبـرزت اعتقادهـا هـذا بنـاء علـى مبـررات دراميـة مقدمـة بمنطـق يسـتحق الدراسـة، وهـو مـا يجـذبنا بالتبعيـة لتأمـل بقيـة الفقـرة السـابقة. فقـد مهـدت خيانـة زوجتـى شـاه زمـان وشـهريار الطريـق تمامـا لحتميـة ظهـور شـهرزاد وإكسـابها هـذه الهالـة المتوهجـة مـن القيمـة الدراميـة والبطولـة الفدائيـة، عنـدما اسـتخدمت شـهرزاد فـى صراعها وتحـديها غيـر المعلـن لسـلطوية شـهريار سـلاح الحكـى والسـرد. وتجلـى ذكاؤهـا فـى كيفيـة وتوقيـت توظيـف أدواتهـا الدراميـة التـى تقـف فـى مقابـل حياتهـا وحيـاة بنـات جنسـها، إلـى أن وصـلت للحظـة نجاتهـا عنـدما عفـا عنهـا شـهريار فـى الخاتمـة بالفعـل، وسـوف نسـتعرض بالتفصـيل عبـر فصـلى البـاب الأول تيمـة الخيانـة ورؤيـة وتوظيـف شـهرزاد للحكـى والسـرد. وهنـاك الكثيـر مـن الآراء التـى تؤيـد وجهـة نظـر كـاترين جيـتس حـول تميـز مكانـة الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة ليلـة> وبنائهـا الـدرامى، مقارنـة بالحكايـات الإطـار فـى أعمـال أخـرى.."وهـذه الخصـائص الفنيـة لقصـة الإطـار فـى ألـف ليلـة وليلـة تكـاد تجعلهـا متميـزة بالقيـاس لمـا عـرف فـى الآداب العالميـة مـن أعمـال أدبية أخرى تعتمد بدورها على قصة الإطار". [٨]

كمـا أن الحكايـة الإطـار تخلـق نوعـا مـن السـياق الـدرامى المتماسـك الـذى يحـيط <بالليـالى> مـن كـل جانـب كسـبب ونتيجـة، إضـافة إلـى تأثيرهـا علـى الـروابط الاجتماعيـة والسياسـية والسـيكولوجية مـع الحكايـات الأخـرى. وعلـى هـذا النحـو تضـفى القصـة الإطـار علـى <الليـالى> طـابع الوحـدة، خاصـة مـع وحـدة الراويـة شـهرزاد ووحـدة المتلقـى الأول علـى طـول امتـداد هـذا العمـل وهمـا شهريار ودنيازاد.

واسـتنادا إلـى هـذه المكانـة الرفيعـة التـى تتسـم بهـا القصـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة>، سنخصـص هـذا الفصـل لتحليـل تيمـة الخيانـة مـن جوانبهـا المختلفـة، التـى تتضـمن فعـل الخيانـة الصـادر مـن الملكتـين زوجتـى شـاه زمـان وشـهريار والصبية فـى حكايـة الصـبية والعفريـت، لمـا تتمتـع بـه الحكايـات الـثلاث مـن ارتبـاط قـوى وأبعـاد متداخلـة. وهـو مـا سـيدفعنا للاقتـراب بعمـق مـن التركيبـة الدراميـة لشخصـية شـهريار قبـل وبعـد فعـل الخيانـة بالتحديـد، بمفهومهـا ومـدلولاتها علـى المستوى الفردى والجمعى الرمزى قبل ظهور شهرزاد على الساحة الدرامية.

---

٨ - أحمد درويش – الأدب المقارن النظرية والتطبيق – مرجع سابق – ص ١٦٣

* دلالات الترديد بين حكايتى شهريار وشاه زمان

تدلنا الحكاية الإطار فى <ألف ليلة وليلة> على تكرار تيمة الخيانة أربع مرات متوالية.. المرة الأولى عندما اكتشف شاه زمان مصادفة خيانة الملكة زوجته، والثانية عندما اكتشف شاه زمان بالمصادفة أيضا خيانة الملكة زوجة أخيه ثم شاهد شهريار تكرار الواقعة بعينيه، والمرة الرابعة عندما مارست الصبية ساكنة الصندوق فعل خيانة العفريت مع شهريار وشاه زمان وهو ما اعتادت عليه منذ زمن. ورغم اختلاف عناصر الشخصيات الفاعلة والزمان والمكان ومدلول الفعل والأجناس بين بشر وجان، إلا أن هناك خيوطا دلالية تجمع هذه الخيانات الثلاث داخل منظومة درامية متماسكة، مهدت الفضاء الدرامى تماما للاحتياج والإلحاح لظهور شخصية بمواصفات شهرزاد. وإذا اعتبرنا حكاية الصبية والعفريت هى الجسر الدرامى الفاصل بين مرحلة ما قبل شهرزاد وبين تحول شهريار لمنتقم شره يقتل العذارى بعد زواجه منهن، فسنتوقف أولا أمام فعل خيانة الملكتين زوجتى شاه زمان وشهريار.

لنتساءل فى البداية.. ما هو المردود الإنسانى والاجتماعى والثقافى والسياسى لفعل خيانة الزوجتين الملكتين، وهو نفس السؤال الذى عبر عنه جيروم كلينتون بكلمات أخرى.." ولكن، لماذا أدت خيانة زوج شهريار له، مهما كانت فداحتها، إلى انهياره بالكامل؟" [٩] وإذا تفهمنا حقيقة مردود فعل الخيانة على كافة المستويات، ستتضح بالتبعية أسباب الانهيار الكامل لشهريار. فمن خلال المقارنة بين فعلى الخيانة فى قصر شاه زمان أولا ثم شهريار ثانيا سيتضح تشابه الكثير من العناصر هنا وهناك، من حيث مكانة شاه زمان وشهريار كملكين – حكمهما العادل فى مملكتهما – اكتشاف الخيانة بالمصادفة البحتة بعد القيام بالسفر – دنس الزوجة الملكة – ممارسة الخيانة مع عبد أسود – خصوصية المكان الذى شهد الخيانة هنا وهناك – غفلة الزوجين الملكين عما يقترفه أقرب الناس إليهما. وعلى الجانب الآخر سنجد اختلافا بين فعل خيانة الملكتين، من حيث توقيت ممارسة الدنس بين الليل والنهار – السرية والعلانية أثناء فعل الاقتراف – توصيف زوجة شهريار فى عبارة واحدة بعكس زوجة شاه زمان المجهولة تماما – الفارق بين المعرفة المفاجئة وإعطاء ضوء التحذير – تبدل حال شاه زمان قبل وبعد اكتشافه

---

[٩] - جيروم و. كلينتون – الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة – ترجمة محمد يحيى- مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) - الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ١٠٧

خيانة زوجة شهريار – رد الفعل المنعكس بين شاه زمان وشهريار. ولن يسعنا فى النهاية إلا التعامل مع المنظومة التى تضم مثلث الأبطال الأساسيين فى هذه المرحلة وهم الملك و الملكة والعبد، من منطلق أنهم يمثلون نماذج وأنماطا تحمل أبعادا رمزية متعددة.

لكن هل تعد خيانة الملكتين مجرد انكسار فى شبكة العلاقات بين رجل وامرأة؟ لن نستطيع إنكار هذا البعد حسب المفردات المعروفة لسيكولوجية التركيبة الإنسانية والغريزة الجنسية، لكننا لا نستطيع أيضا تضييق تأويل مغزى فعل الخيانة فى الحكاية الإطار داخل هذه الزاوية المحدودة فقط، لأن شاه زمان وشهريار ليسا مثل أى رجل والملكتان ليستا مثل أى امرأة. فعلى مستوى المردود الاجتماعى والثقافى تمثل خيانة المرأة خرقا للأعراف الدينية، وتمردا خطيرا منها على مكانتها المنزوية فى هذا المجتمع الذكورى، الذى يسيطر فيه الرجل على كل المقاليد. وسواء كانت الخيانة رد فعل عكسى لظلم الزوج أو بدافع غريزة شبقية تستعذب المرأة ممارستها كصيغة عملية للتعبير عن وجودها الملغى فى المجتمع البطريركى، كان لابد من القضاء على هذه الثورة الأنثوية فى مهدها فورا لتأكيد المكانة الذكورية السلطوية القمعية، وخوفا من مغبة استشعار المرأة وجودها وتهديدها الهرم الاجتماعى القهرى والأيديولوجيات المهيمنة المتوارثة عبر العصور. لكن الرجل فى نفس الوقت لا يمكن له الاستغناء عن المرأة بدافع الاحتياج الجنسى الطبيعى، وبدافع الحفاظ على وجوده ذاته وامتداد جذوره فى الدنيا. ويتضح هذا المفهوم بتخلص الملكين شهريار وشاه زمان المادى والمعنوى من زوجتيهما، لإجهاض محاولة هذا الانقلاب الأنثوى غير المحسوب وغير المسموح به على الإطلاق. إذ إن التمرد يعطى إنذارا خطرا بالتسلل نحو مكانة الرجل أى قمة السلطة الاجتماعية، ومن ثم كان يجب بتر المحاولة من أساسها.

"وقد درست جوديث جروسمان هذا المنظر فى مقالة عنوانها <الخيانة والخيال> من زاوية موضوع ذاتية المرأة فى (ألف ليلة وليلة)، وذهبت إلى أن ما يواجهه شاه زمان وشهريار هنا هو المشكلة التى أثارها الاعتراف بذاتية المرأة أمام الثقافات التى يسيطر عليها الرجال. وأن الشقيقين يواجهان بحقيقة أن النساء لهن رغبات مستقلة ولديهن فيما هو أخطر من ذلك القدرة

علـى إشـباع هـذه الرغبـات علـى حسـاب القيـود <الطبيعيـة> للمجتمـع والثقافـة الأبوية." [١٠]

كمـا يؤكـد فـرج أحمـد فـرج علـى نفـس خطـورة المـردود الثقـافى والاجتمـاعى لفعـل خيانـة الملكتـين، زوجتـى الملكـين العـادلين شـاه زمـان وشـهريار مـن زاويـة الرؤية النقدية المعتمدة على منهج التحليل النفسى.

"فـإذا كـان الواقـع وجـدل الحيـاة اليوميـة يفرضـان علـى المـرأة - الجاريـة الآمـة - أن تصـير عبـدا ويتيحـان للرجـل أن يصـير سـيدا، فـإن عـالم الليـل، عـالم الحلـم والحكايـة، يقلـب الوضـع ويفسـح لحلـم المـرأة مكانـا... لكـن عـين السـيد لا تغفـل ويكـون الانتقـام... قهـر الرجـل للمـرأة وتمـرد المـرأة علـى الرجـل وانتقـام الرجـل مـن المرأة، هذه هى أولى بدايات (ألف ليلة وليلة)." [١١]

ولـن نسـتطيع تبريـر خيانـة الـزوجتين بـأى حـال، لأننـا لا نعلـم عـن حاضـرهما أو ماضـيهما أى شـىء يبـرر لزوجـة شـاه زمـان خيانتـه فـى فراشـه مـع عبـد أسـود، ويبـرر لزوجـة شـهريار خيانتـه علنـا فـى قلـب البسـتان برفقـة جمـع مـن العبيـد والجـوارى يمارسـون نفـس الفعـل. وقـد أكـد نـص <الليـالى> علـى عـدل وسـماحة شـهريار وشـاه زمـان الملكـين المخـدوعين، بشـكل يـدفع المتلقـى دفعـا لإدانـة الملكتـين بنسـبة مطلقـة.."وكـان الكبيـر أفـرس مـن الصـغير وقـد ملـك الـبلاد وحكـم بالعـدل بـين العبـاد وأحبـه أهـل الـبلاد ومملكتـه وكـان اسـمه الملـك شـهريار وكـان أخـوه الصـغير اسـمه الملـك شـاه زمـان وكـان ملـك سـمرقند العجـم ولـم يـزل الأمـر مسـتقيما فـى بلادهمـا وكـل واحـد منهمـا فـى مملكتـه حـاكم عـادل فـى رعيتـه مدة عشرين سنة وهم فى غاية البسط والانشراح." [١٢]

وإذا حـددنا مكانـة شـهريار وشـاه زمـان علـى رأس الهـرم الاجتمـاعى كملكـين، سنصـل إلـى البعـد السياسـى لفعـل الخيانـة الصـادر مـن الملكتـين. ويترتـب رسـوخ ودوام هـذا البعـد السياسـى بالتبعيـة، علـى انتظـام الهـرم الإنسـانى والثقـافى الاجتمـاعى راكـدا هكـذا دون حـراك كمـا أوضـحنا. فمجـرد تفكيـر الملكتـين فـى

---

[١٠] - ساندرا ناداف – <u>الزمن السحرى.. وجماليات التكرار</u> – ترجمة محمد يحيى – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الثانى) - الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثالث عشر العدد الأول – ربيع ١٩٩٤ – ص ٨٢

[١١] - فرج أحمد فرج - <u>التحليل النفسى وألف ليلة وليلة – دراسة تمهيدية</u> – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) - الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ١١٩

[١٢] <u>– ألف ليلة وليلة</u> – مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى – طبع بمطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هجريا – الطبعة الأولى – الجزء الأول – دار صادر – بيروت – ص ٢

خيانة الملكين، تمثل محاولة شديدة الجرأة لبلبلة الهيكل السياسى القائم والمتوارث. لكن المشكلة الأكبر أن فعل الخيانة قد تم بالفعل، وهذا هو مكمن الخطر بعينه ليس على شهريار بصفته الفردية الذكورية فقط، بل على شهريار الملك وعلى مملكته رمز سلطته التى يحملها داخل وظيفته."فالأمر يتعلق بزوجتين ملكتين. وخيانتهما تمثل جرما فى حق النظام الدينى والخلقى والسياسى والاجتماعى. وبالمس بشخصية الملك، فإن أسس كل سلطة تغدو مهددة. وهو نفس شعار كل جماعة بشرية معرضة للخطر." [١٣]

ومما يدل على اتساع منظور التأويل لفعل الخيانة وتأصيل مردوده الدينى والثقافى والاجتماعى والسياسى، أن هذا الهرم الشامخ الجاثم على تشريعات المجتمع لا ينحصر فى عصر شهريار وشاه زمان فقط. إذ أن الملكين يمثلان مجرد جزء من كل أو حلقة عريقة، تصل بين والدهما من قبلهما وأبناءهما الذكور من بعدهما. وهذا هو ما حرص نص <الليالى> على ذكره بالتحديد، ليؤكد سيطرة المجتمع الذكورى الأبوى كأمر واقع ومسلمات بديهية لا تحتاج نقاشا. وقد أثار هذا الجانب انتباه النقاد كثيرا، لهذا وقع اختيارنا على التحليل التالى لما يتميز به من إيجاز محدد.."<حكاية الأخوين> لا تبدأ بذكرهما مباشرة، وإنما تمتد إلى ماضيهما وأصل وجودهما، إلى الأب <الملك>، والملك هنا رمز يجسد جوهر الإنسان بما هو كذلك، يجسد السلطة ويجسد أيضا توءمها وظلها، بل لعله جوهرها وأصل وجودها. يجسد السلطة بما هى حكم وشريعة، بما هى قانون ثقافى هى جوهر عالم الإنسان، على عكس القانون <الطبيعى> بما هو جوهر عالم الحيوان." [١٤]

ثم جاءت خاتمة القصة الإطار لتفصل فى الصراع بين شهرزاد وشهريار، وتؤكد سيطرة المجتمع الذكورى على مدى الأجيال القادمة. وقد اعترفت شهرزاد نفسها بهذا المفهوم، عندما استحلفت شهريار بحياة أبنائه الذكور الثلاثة ليعفو عنها بعد انتهائها من الحكى. وبالطبع لم يكن من قبيل المصادفة أن يكون كل أولاد شهريار من الذكور..

"وكانت شهرزاد فى هذه المدة قد خلفت من الملك ثلاثة أولاد ذكور فلما فرغت من هذه الحكاية قامت على قدميها وقبلت الأرض بين يدى الملك وقالت له يا ملك الزمان وفريد العصر والآوان إنى أنا جاريتك ولى ألف ليلة وليلة

---

^١٣ – **جمال الدين بن شيخ – __ألف ليلة وليلة أو القول الأسير__ – ترجمة محمد برادة، عثمان الميلود، يوسف الأنطكى – المجلس الأعلى للثقافة – المركز الفرنسى للثقافة والتعاون قسم الترجمة والنشر – ١٩٩٨ – ص ٢٩**

^١٤ – **فرج أحمد فرج – __التحليل النفسى وألف ليلة وليلة__ – دراسة تمهيدية – مرجع سابق – ص ١١٧**

وأنـا أحـدثك بحـديث السـابقين ومـواعظ المتقـدمين فهـل لـى فـى جنابـك مـن طمـع حتـى أتمنـى عليـك أمنيـة فقـال لهـا الملـك تمنـى تعطـى يـا شـهرزاد فصاحت علـى الـدادات والطواشـية وقالـت لهـم هـاتوا أولادى فجـاءوا إليهـا بهـم مسـرعين وهـم ثلاثـة أولاد ذكـور واحـد مـنهم يمشـى وواحـد يحبـى وواحـد يرضـع فلمـا جـاءوا بهـم أخـذتهم ووضـعتهم قـدام الملـك وقبلـت الأرض وقالـت يـا ملـك الزمـان هـؤلاء أولادك وقـد تمنيـت عليـك أن تعتقنـى مـن القتـل إكرامـا لهـؤلاء الأطفـال فإنـك إن قتلتنـى يصير هؤلاء الأطفال من غير أم ولا يجدون من يحسـن تربيتهم من النساء." [١٥]

وقبـل الوصـول لمشـهد اكتشـاف الملـك شـهريار خيانـة زوجتـه الملكـة، نسـتعرض أولا مشـهد اكتشـاف الملـك شـاه زمـان لخيانـة زوجتـه الملكـة.. ومـا نلاحظـه هنـا أن شـاه زمـان اكتشـف خيانـة زوجتـه بالمصـادفة القدريـة، وهـذا التكنيـك مـن المصـادفات القدريـة هـو العـرف السـائد فـى حكايات<الليـالى> بصـفة عامـة. لكـن تكـرار اكتشـاف فعـل الخيانـة بهـذه السـرعة والقسـوة وفـى مكـانين ومـوقفين مختلفـين، هيـأ المنـاخ لإصـدار حكـم معمـم مطلـق يـدين الأنثـى مهمـا كانـت وفـى أى مكـان، وهـو مـا أكدتـه بعـد ذلـك حكايـة الصـبية والعفريـت مـن وجهـة النظـر الشـهريارية الذكوريـة. وبـذلك فـنحن نتعامـل مـع الملكتـين بصـفتهما فـاعلين أو مرسـلين للحـدث ومـع الملكـين بصـفتهما مفعـولين أو مسـتقبلين للفعـل، وهـو مـا يقلـب بنيـة الهـرم الاجتمـاعى والثقـافى والسياسـى فـى المجتمـع البطريركـى الأبـوى رأسـا علـى عقـب. وقـد وقـع مشـهد خيانـة زوجـة شـاه زمـان علـى مسـتوى فـردى خفـى تحـت سـترة الليـل وفـى مخـدع شـاه زمـان، وهـو مـا يقـل فـى ثقلـه عـن الفجاجـة التـى يتسـم بهـا مشـهد خيانـة الملكـة زوجـة شـهريار فـى المـرتين. وربمـا كـان هـذا هـو مـا دفـع شـاه زمـان للقصـاص فـورا مـن زوجتـه بقتلهـا وقتـل العبـد فـى اللحظـة ذاتهـا، ليهـزم إرادتهـا المتمـردة ويوئـد حركـة التمـرد الأنثويـة قبـل اسـتفحالها. ثـم ارتحـل شـاه زمـان لمملكـة شـهريار وكـتم حزنـه عـن شـقيقه الأكبـر حتـى قبيـل اكتشـافه خيانـة الملكـة زوجـة شـقيقه الملـك، أى أن رد فعلـه الانتقامى جاء فرديا مساويا لحجم وكيفية وقوع فعل الخيانة.

"كشـفت لنـا الواقعـة الأولـى، واقعـة الأخ الأصـغر - شـاه زمـان - جـدلا ثريـا فـى علاقـة الرجـل بـالمرأة، جـدلا يـدور حـول محـورين: أولهمـا المحـور الطبيعـى، رغبـة الـذكر فـى الأنثـى ورغبـة الأنثـى فـى الـذكر، أمـا ثانيهمـا فهـو المحـور التـاريخى التشـريعى، وهـو محـور الصـراع، صـراع الإرادات الـذى يعكـس قانونـا ثقافيـا عتيقـا دارسـا - قـانون المـرأة وحـق الأم - وقانونـا ثقافيـا سـائدا هـو قـانون <الأب>؛

[١٥] - ألف ليلة وليلة – مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى – مرجع سابق – الجزء الثانى – ص ٦١٩

سيطرة الرجل وتمرد المرأة، وعقاب الرجل للمرأة. كل ذلك يدور على مستوى متخيل تجد فيه هذه الصراعات متنفسا وتجد فيه أداة للسيطرة والتحكم وإعادة البناء." (١٦)

ثم نصل إلى تفاصيل وملابسات مشهد اكتشاف شاه زمان لخيانة زوجة شقيقه، تليها مشاهدة شهريار الوقائع الفاضحة بعينيه.. فعندما سافر شهريار وحده للصيد شاهد شاه زمان باب القصر يفتح ويخرج منه عشرون جارية وعشرون عبدا، وتمشى بينهم امرأة أخيه وهى فى غاية الحسن والجمال حتى وصلوا إلى فسقية وخلعوا ثيابهم وجلسوا مع بعضهم. ثم نادت امرأة الملك العبد الأسود مسعود، فواقعها وكذلك باقى العبيد فعلوا بالجوارى حتى ولى النهار. وعندما عاد شهريار وجد أخيه الملك شاه زمان وقد رد لونه واحمر وجهه وصار يأكل بشهية بعدما كان قليل الأكل، فتعجب وسأله عن السبب فأخبره بالحقيقة كاملة. لكن شهريار أراد أن يرى الخيانة بعينيه، فاحتال بحجة السفر واختبأ فى مخدع أخيه ليشاهد نفس المشهد الذى أخبره به شقيقه.

وإذا كان اكتشاف شاه زمان لخيانة زوجته الملكة يمثل النصف الأول من نقطة الانطلاق الدرامية للصراع، فقد استكملت معرفة شهريار القدرية بخيانة زوجته الملكة النصف الثانى من الانطلاقة الدرامية التى تخلى الساحة تدريجيا لتحول شهريار لشهوة الانتقام، والتى أدت بالتبعية لظهور شهرزاد النموذج الغريب والشديد التفرد بالنسبة لمجتمع المرأة ومكانتها وأهميتها. وقد أضفى صراع الحكاية الإطار ومغزى حكى<الليالى> ذاتها، مقومات القوة والإثارة والتشويق.." والعمل الفنى يكتسب قوته وغناه من تقديم الأطروحة والأطروحة المضادة، الشىء ونقيضه، وإذا كان الصراع عنصرا أساسيا لأى عمل فنى، فإنه من هذا التناقض وهذه الأضداد يتولد الصراع." (١٧)

ونلاحظ من خلال سياق الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> أنه قد تم تجاهل أسماء الملكتين الخائنتين تماما، وقد امتد هذا التهميش المتعمد لأى ملمح من ملامح الشخصيتين عن ماضيهما أو حاضرهما أيضا. وقد استثنت الحكاية الإطار الملكة زوجة شهريار ووصفتها بأنها فى غاية الحسن والجمال، وهى عبارة شديدة الإيجاز والعمومية لم تفيدنا كثيرا. وهذا ما يجعل الملكتين مجرد

---

[١٦] – فرج أحمد فرج – التحليل النفسى وألف ليلة وليلة – مرجع سابق – دراسة تمهيدية –ص ١١٩

[١٧] – أحمد إبراهيم الفقيه – فى ضيافة شهرزاد – كتاب الهلال – ألف ليلة وليلة / شهرزاد بين السخرية والإباحية! – دار الهلال – إبريل ١٩٩٨ – ص ٩٨

نمط مجرد للمرأة الخائنة، التى تحاول الفكاك من أسر المنظومة القمعية المتفق عليها. وبالتالى فقدت الملكتان هويتهما تماما وتحولتا لمجرد نموذج للرغبة الشبقية والتمرد الفاشل، ومبرر درامى حتمى لظهور شخصية شهرزاد فيما بعد لتعلن أوجه اختلافها وتفوقها على الأقل بالنسبة لهاتين الملكتين. فقد كانت الملكتان تستمدان وجودهما فى الحياة فى ظل الملكين، لأنهما لا تكفيان وحدهما كى يكون لهما كيان مستقل يحمل خصوصية ما. على حين منحت الحكاية الإطار بعض المواصفات لشهريار وشاه زمان، حيث أخبرنا ببعض مميزاتهما الطيبة مثل الفروسية وعدالة الحكم. وهذه الصفات بعينها هى التى تهم مستمع <الليالى> بصفته من أفراد الشعب فى الأصل، وتغريه بالحقد المطلق على الملكتين الخائنتين. كما أن استمرار عدالة الملكين وسعادة الرعية بهما لمدة عشرين عاما، تؤكد أن الملكين جبلا على الفطرة النقية الطيبة بعكس الملكتين الخائنتين.

"فالمثال الإسلامى - الفارسى - للعدالة يقوم على مراعاة الحكمة والرحمة بقدر ما يقوم على التنفيذ الصارم للقانون. ونحن نستنتج أن شهريار كان يقتضى بهذا النموذج مما ورد بأن رعاياه كانوا يحبونه. لذا، فإن خيانة زوج شهريار أو بالأدق الكيفية الشرسة المتحدية التى تحدث بها، تعد استجابة محيرة لهذه العدالة، وهى تجبرنا على أن نعيد النظر فى أمر عدالته مرة أخرى. فإذا لم نعثر على شىء فى الحكاية يدل على أن شهريار قد أساء معاملة زوجه على الأقل، فسوف تكون أفعالها بلا سبب أو ناتجة عن فطرة مجبولة على الشر." [18]

وقد وصف الراوى شهريار الكبير بأنه أفرس من الصغير، وهو ما يحمل الشخصيتين بعض ملامح الخصوصية إضافة إلى دلالاتهما الرمزية."وهكذا تبدأ الحكايات، كل الحكايات، بالماضى؛ ماضى الجماعة الفعلى أى التاريخ الماضى، وماضى الفرد النفسى، أى التاريخ النفسى الداخلى. ويتخلق هذا الماضى دوما ويتشكل من خلال قانون الأب وشريعته، وتنحدر السلطة من الأب إلى الأبناء – الذكور – مادام العصر عصر السلطة الأبوية والذكرية. لذلك لم يكن عبثا أن يكون الكبير – شهريار – أفرس من الصغير – شاه زمان –، ولهذا أيضا نوهت الحكاية بعدل كل منهما فى رعيته مدة عشرين سنة." [19]

---

[18] - جيروم و. كلينتون – الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ١٠٦

[19] - فرج أحمد فرج - التحليل النفسى وألف ليلة وليلة – دراسة تمهيدية – مرجع سابق – ص ١١٧

ولـم توضـح الحكايـة الإطـار ملابسـات حـدوث فعـل الخيانـة هنـا وهنـاك أو مبرراتـه، حيـث لـم نسـمع للملكتـين صـوتا ولـم نشـاهدهما إلا مـن منظـور لحظـة ارتكـاب الخطيئـة وبعينـى الـراوى التـى لا نملـك غيرهـا. وبالتـالى لـم تتـرك الحكايـة الإطـار أى فرصـة للمتلقـى الإيجـابى ليصـدر حكمـا موضـوعيا، فهـو لا يملـك إلا تقبـل الأمـر الواقـع والتعـاطف مـع شـهريار الجـريح هـذا الجـرح العظـيم كإنسـان ورجـل وملـك عـادل. لكننـا رغـم ذلـك لا نسـتطيع تخيـل أو خلـق مبـررات تخمينيـة وهميـة، لـم تطـرح فـى سـياق الـنص الأصـلى نـتلمس بهـا الأعـذار للملكتـين الخـائنتين، ونبنـى عليهـا معتقـدات تتماشـى مـع تصـورات نظريـة عاطفيـة لـيس لهـا أثـاث مثبت، وبالتالى علينا التعامل مع السياق المطروح كما هو عليه.

وحتـى هـذه اللحظـة ينحصـر دور المـرأة فـى لعـب دور غريـزة الجـنس التـى تصـل إلـى حـد الشـبقية دون عاطفـة أو عقلانيـة، خاصـة بعـد اسـتعراض مـدى قـبح مشـهد خيانـة زوجـة شـهريار لزوجهـا وملكهـا. وسـيأخذ هـذا الارتبـاط الحتمـى طريقـا آخـر بعـد قتـل شـاه زمـان زوجتـه والعبـد الأسـود وقتـل شـهريار فيمـا بعـد زوجتـه والعبـد الأسـود، ثـم انتقـام شـهريار بنفـى جـنس الفتيـات الأبكـار مـن عالمـه المحـيط تمامـا بقـتلهن بعـد الـزواج بهـن. فأصـبح هنـاك ارتبـاط شـرطى شـديد التلاصـق بـين الجـنس والشـبقية المـدمرة وبـين مصـير المـوت، وذلـك حتـى قبيـل ظهور شهرزاد على الساحة الدرامية.

يمثـل العبـد الأسـود الطـرف الثـانى المشـترك فـى فعـل الخيانـة بـين قصـر شـاه زمـان وبسـتان شـهريار، وهـو الطـرف أو الـنمط الـذى يحمـل اختيـار الملكتـين ولـه دلالات متعـددة. فـإذا كانـت الملكتـان الخائنتـان قـد اخترقتـا الثوابـت الدينيـة والثقافيـة والسياسـية والاجتماعيـة الراسـخة وخلخلتاهـا بقـوة، فقـد أدى هـذا الاقتحـام غيـر المشـروع مـن العبـد الأسـود ومشـاركته فعـل الخيانـة فـى الحـالتين لتضـخم الخطـورة الشـديدة التـى تهـدد الأيديولوجيـة السـائدة المتوارثـة. وإذا كانـت الملكـة قـد احتلـت مـن خـلال اختيارهـا العبـد الأسـود مكـان السـيد لتحقيـق رغباتهـا الشـبقية، فقـد احتـل العبـد هـو الآخـر مكـان السـيد أثنـاء فعـل ممارسـة الخيانـة لمشـاركته هـذا السـيد فـى جسـد زوجتـه، وانطلاقـا مـن القـوة الذكوريـة المهيمنـة فى الممارسة الجنسية.

ومـن ثـم يسـير الملكـة والعبـد الأسـود قـدما وبقـوة مضـاعفة تجـاه رأس الهـرم الاجتمـاعى، فـى محاولـة منظمـة جـادة لهدمـه. كمـا أن اختيـار الملكـة لعبـد أسـود بالتحديـد يزيـد مـن فسـق وفجـور فعـل الخيانـة، لتـدنى مكانـة العبـد الشـديدة الـذى يحمـل مـدلول الهمجيـة والبربريـة فـى نسـق الهيكـل الإنسـانى والاجتمـاعى والسياسى والثقافى.

"ففى سياق (ألف ليلة وليلة)، الملك رمز القانون والنظام والسلطة، بينما يرمز العبد إلى الفوضى واللانظام والدمار. ومن الواضح أن المرأة لم تكتف بالجنس ذى الطابع الاجتماعى، وبحثت عن نوع من الجنس أكثر فطرية. وهذه صورة مبينة لتداخل شبقية ما أطلق عليه فرويد <غريزة الموت> فى غريزة الحياة." [٢٠]

كما نرى.. إن اللون الأسود هو المسيطر الأوحد على البعد الجسمانى للعبدين شريكى الخيانة، ولم يكن هذا من قبيل المصادفة لما للون الأسود من باع طويل من الدلالات التى تصل إلى حد التناقض أحيانا فى تراث الأدب العربى..

"إن صورة الأسود فى الأدب العربى صورة ذات طابع انفصامى، لأن الأسود يدل على فأل مبشر ومنذر فى آن. وفى السير الشعبية يصور الأسود أدبيا باعتباره شخصية تجمع بين وضع الغريب على الجماعة وصفة البسالة المفرطة التى تصل إلى درجة البطولة الخارقة. إن الأبطال السود البارزين فى الملاحم العربية هم عنترة وأبو زيد الهلالى وسعدون (فى سيرة سيف بن ذى يزن) ولونهم يميزهم ويعرف وضعهم المختلف، وهو أيضا يلوح بهم باعتبارهم نماذج للطاقة الجسدية والشجاعة البطولية. إن الحيوية الاستثنائية والدينامية التى لا تقمع هى من الدلالات المصاحبة لشخصية الأسود فى التراث العربى. إن نوعية الزنى الذى ارتكبته زوجتا شاه زمان وشهريار مع عبدين أسودين يرتبط إدراكيا عند القارىء العربى، فى الأقل، بما ينطوى عليه السواد من جاذبية وفتنة."[٢١]

وإذا كانت الملكتان قد تم تهميشهما وإضعاف هويتهما بعدم ذكر اسميهما على الإطلاق، فقد تكرر نفس الفعل القصدى مع العبدين الأسودين شريكى فعل الخيانة والانقلاب المفاجىء. فنحن لا نميز العبد الذى وجده شاه زمان فى مخدعه، كما أن إطلاق اسم مسعود على العبد الأسود فى مشهد خيانة الملكة زوجة شهريار الشديدة الجمال لا يمنحه وجودا يميزه عن غيره، لما لهذا الاسم من دلالات عامة متكررة فى موروث الأدب العربى الشعبى.

"وذلك لأن مسعود هو الاسم التقليدى للأسود. ففى الأدب العربى وخاصة فى التراث الشفوى، يحمل الأسود صيغة من صيغ اسم مسعود فى الغالب. إن اسم مسعود، إذن مرادف للسواد. ولهذا نجد عنصرا وصفيا فى هذا

---

٢٠ - **فريال جبورى غزول- <u>البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة</u> – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) - الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ٨٩**

٢١ - **فريال جبورى غزول – <u>البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة</u> – مرجع سابق – ص ٨٩**

الاسم أكثر منه عنصرا تمييزيا. فهو يشير إلى فئة أكثر من إشارته إلى فرد، وهو بهذا لا يختلف كثيرا عن إعطاء اسم <سلطان> أو <شاه> لشخصية الملك ويوازيه فى الأدب الغربى تسمية شخصية عربية باسم <ساراسين> (التى تعنى عربيا). فالاسم مسعود فى هذه الحالة يقوم فقط بدور تثبيت الهوية اللونية." [٢٢]

وإذا كان العبد يمثل نمط الفئة السفلية من البنية المحيطة المتصلبة فى المجتمع البطريركى، فإن الملكة أيضا لا تمثل أى نموذج عادى للمرأة لكنها نمط مختلف للأنثى احتلت ظل قمة الهرم الاجتماعى فقط بالتبعية لزواجها من الملك. إذن فالصراع هنا ليس بين فردين أو مجرد نمطين تقليديين، لكنه بين قوتين اجتماعيتين لا تستقيم إحداهما فى وجود الأخرى، ومن المستحيل أن يتصالحا أو يقتسما أو يتبادلا دوريهما فى البنية الحياتية الحتمية. وبرغم أن فعل الخيانة يتكرر بشكل ترديدى بين مخدع شاه زمان وبستان شهريار، فإن هناك فوارق تكمن فى بعض التفصيلات ربما أدت لاختلاف رد الفعل المنعكس بين الملكين المخدوعين. فقد نسى شاه زمان الخرزة فى قصره عاد وفوجىء بزوجته مع العبد الأسود فى المخدع، ويمثل المخدع فى المعتاد المكان الطبيعى السرى لممارسة الجنس. كما أن انحصار فعل الخيانة بين جدران حجرة مغلقة تحت سترة ظلام الليل، يحيط الفعل المحرم بشىء من الخصوصية والخفاء، ويبتعد عن الجهر بمحاولة الانقلاب الأيديولوجى عن العلانية المحرضة. ومن ثم جاء انتقام شاه زمان بنفس القدر من الخفاء والسرعة، التى توازى وقع فعل المفاجأة وسريته وتمركزه فى حدود ضيقة يسهل السيطرة عليه. بينما يختلف الحال كثيرا فى قصر شهريار لأكثر من سبب.. فشهريار كما أكدت الحكاية الإطار هو الأخ الأكبر والأفرس والملك العادل، وبالتالى تصبح طعنة الخيانة فى ظهره أكثر قسوة من شقيقه الأصغر، لأن نموذج هذا الرجل وهذا الملك لا يستحق الخيانة مطلقا، ولا يتحمل فعل الغدر كأى إنسان عادى حتى ولو كان يتمتع بسطوة الملك مثل أخيه شاه زمان. وفى حين لا نعرف شيئا عن مواصفات زوجة شاه زمان الجسمانية، بدت الملكة زوجة شهريار غاية فى الجمال. وهو ما يعنى أن قوة الأنوثة لديها تصل لمرحلة الذروة، لما تتمتع به من مقومات جسدية وإغراء قوى للشبقية الجنسية. وتتضح هذه القوة الأنثوية الجسدية التى تصل إلى حد الجبروت الجنسى، من خلال تفاصيل مشهد الخيانة الفج الذى تكرر مرتين بنفس الملامح. فإذا تتبعنا مشهد الخيانة من البداية سنجد الفعل يتم فى وضح

٢٢ - فريال جبورى غزول– البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ٨٨

النهار، مما يفضح الخرق الاجتماعى والثقافى والدينى والسياسى. كما أنه يجهر بالاستهانة بمكانة الملك كرأس المجتمع البطريركى الذكورى، وبالاستهانة أيضا بعدالته التى لم تقدر حق قدرها. وقد تعرفنا على اسم العبد الأسود <مسعود> من خلال استدعاء الملكة الجميلة له جهرا، وهذا الاستدعاء العلنى يعنى أن الملكة الآن تختار وتتخذ قرارا وتحدد إشارة البدء لفعل الخيانة الفردى والجمعى ولا تبالى بشىء. أى أنها تمارس طقوس دور السيد أو الذكر مع العبد، فى سابقة خطيرة تهدد الكيان المتوارث الخالد بفجاجة متحدية فى وضح النهار.

وقد وقع فعل الخيانة فى مكان مفتوح لا يراعى أى خصوصية شكلية، ويهزأ بكل الحواجز والسرية. فكما تخبرنا الحكاية الإطار أن الملكة زوجة شهريار تمشى بين عشرين جارية وعشرين عبدا، فى دلالة لتماهيها مع لحظة وصول الغريزة الشبقية للذروة ولانغماسها الشديد وسط هذا الحشد من ممثلى الدرك الأسفل من الهرم الاجتماعى السياسى. ويشير احتشاد هذا الجمع من العبيد والجوارى وتلاقيهم فى نفس منطقة ارتكاب الفاحشة للكثرة العددية، وهى التى تشير بدورها لدلالة تصاعد درجة الخطر الموجه مباشرة لقلب الأيديولوجية السائدة. وقد تحول الأمر لفحش جماعى شديد الشبقية لدرجة استمراره حتى ولى النهار، حيث تتسم الكثرة العددية بالقوة والغلبة والتعاون الفعلى على الهدف المعقود.

يضيف جيروم و. كلينتون دلالة أخرى لإجراء فعل الخيانة فى بستان قصر شهريار :

"ويضيف السياق المكانى لهذا الحادث المؤلم أهمية رمزية إليه. فشهريار يشاهد زوجه وحاشيتها فى مكان كان يعد لديه مكمن السرية والخصوصية فى مملكته، فهذه الحديقة التى يقام فيها هذا الاحتفال تقع فى القلب من القلعة وتحميها جدرانها، أما جدران القلعة ذاتها فيحميها عشرون عاما من حكمه العادل وحكم أبيه من قبله. لذا، فالحديقة ليست مجرد مكان جميل وأمين داخل القصر، بل رمز وكناية عن روح شهريار ونفسه وكيفية حكمه مملكته! وتكون زوجه قد غزته بخيانتها فى قلب وجوده الخاص والعام وانتهكته. وتفوق تلك الضربة احتماله أو تطير لبه". [٢٣]

هناك بعض الآراء التى تؤكد على المغالاة الشديدة فى وصف مشهد خيانة الملكة زوجة شهريار، بما يتناسب مع إدانة المجتمع الأبوى المطلقة للأنثى المتمردة..

---

[٢٣] - جيروم و. كلينتون – الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ١٠٥

"وهكذا يتصاعد على نحو صارخ - ومجاف للواقع والمنطق - تصوير الجنون الشبقى والانفلات الجنسى للمرأة... إنها صورة يجمح فيها الخيال: بل إن الخيال هنا يتجاوز حدود المتخيل **imaginaire** إلى حدود الفانتازيا **phantasmatiques**، هذا الجموح الذى يتردى فيه الخيال لا أقول الطفولى بل البدائى الذى لا يعرف التزاما بمنطق ولا خضوعا لواقع.. هذا الانغماس فى شبق يستغرق النهار كله، إنما هو انبعاث لأعمق ما فى اللاشعور من تخييلات تتعلق بقدرات المرأة المطلقة التى لا تعرف قيودا ولا تعرف حدودا."[٢٤]

لكننا لا نميل لتأييد هذا الرأى لأن المبالغة والبعد عن الواقع هو العرف السائد فى الحكاية الإطار وفى <الليالى> ذاتها، وإلا لما صدقنا قتل شهريار العذارى بعد زواجه منهن ثلاث سنوات متصلة، ولما صدقنا وصف جمال زوجة شهريار بالشمس واختطاف العفريت للصبية وانتقامها منه بهذا الكم من ممارسة فعل الخيانة وهكذا إلى بقية الأحداث..

مرة أخرى نعود إلى الدور الدرامى التى تلعبه حكاية اكتشاف شاه زمان لخيانة زوجته، فى تكثيف وتعميق الأثر الشديد لدى شهريار. فبينما فوجىء شاه زمان بخيانة زوجته على هذا النحو الفردى، شاء القدر أن يكون شاه زمان هو مكتشف خيانة زوجة أخيه الأكبر والامتداد المباشر للمجتمع الأبوى مما ترتب عليه تكرار فعل الخيانة مرتين. وهذا يعنى تأكد مواظبة الملكة زوجة شهريار على نفس الفعل بنفس درجة القبح، وإصرارها مع مسعود على إصابة الهيكل الاجتماعى والثقافى والسياسى بالاضطراب الشديد وإقصائه عن طريقه المرسوم. ولم توضح لنا الحكاية الإطار ما إذا كانت زوجة شاه زمان قد أتت فعل الخيانة مرة واحدة تصادفت وقت رجوع شاه زمان للبحث عن الخرزة التى نسيها، أم أنها هى الأخرى تداوم على ممارسة الخيانة مع العبد الأسود وكان شاه زمان آخر من يعلم. وقد تم توظيف اختيار شاه زمان ليكون مكتشف محاولات الانقلاب أو الخيانة المستمرة، وهى التى تقوم بثلاث مهام درامية مجتمعة.. أولا: ازدياد وقع وقتامة فعل الخيانة داخل شهريار.. فربما يكون عنصر المفاجأة المرئية قد باغت شاه زمان، وعادة ما تكون المباغتة مصحوبة بطبيعتها بصدمة قوية لم يكن الفرد مهيأ لاستقبالها. أما شهريار فقد بوغت بالمفاجئة المروية على لسان أخيه، لكنه فضل الانتظار حتى يرى بعينيه. وربما يكون انتظار شهريار هذا رغم صعوبة القرار، برهانا على حكمه

٢٤ - **فرج أحمد فرج - التحليل النفسى وألف ليلة وليلة – دراسة تمهيدية – مرجع سابق – ص ١٢٠**

كملـك عـادل لا يصـدر أحكامـه إلا بتـوفر الـدليل الـدامغ، رغـم أن شـقيقه الملـك والرجـل مثلـه الموثـوق منـه تماما هـو مصـدر الخبـر. وفـى المقابـل يؤكـد فعـل الرؤيـة بعـد الإخبـار، علـى اسـتمرارية خيانـة الملكـة الزوجـة ودلالاتهـا المصـاحبة كمـا ذكرنـا. ثانيـا: إن عمليـة الإخبـار ثـم الانتظـار فتحـت البـاب أمـام خيـالات شـهريار لتنطلـق كيفمـا تشـاء وتتصـور مشـهد الخيانـة كمـا يحلـو لهـا، وأحيانـا يكـون الخيـال أشـد قسـوة وعنفـا مـن الواقـع. كمـا ترتـب عليـه أيضـا صـدمة شـهريار الرجـل والملـك بفعـل الخيانـة مـرتين متتـاليتين علـى مسـتوى التخييـل والواقـع، ممـا ضـاعف مـن عمـق الجـرح الغـائر لديـه. وذلـك علـى النقـيض مـن شـاه زمـان الـذى أتـاح لـه القـدر التعامـل مـع الحقيقـة الواقعـة مـرة واحـدة مباشـرة، ممـا خفـف وطـأة الصـدمة عليـه قلـيلا فعجـل بالانتقـام الفـورى. أمـا المهمـة الثالثـة والأخيـرة فهـى وصـول شـهريار لمرحلـة اليقـين أن هنـاك خلـلا شـديدا يتسـرب بعنـف سـرا وعلانيـة لـيس داخـل مملكتـه فقـط بـل داخـل عـالم شـقيقه أيضـا. وقـد تفاقمـت حـدة الخطـر لكـون شـاه زمـان ملكـا تمامـا مثـل شـهريار رغـم الفـوارق الفرديـة بينهمـا، حيـث أكـد تكـرار فعـل الخيانـة مـن الملكتـين الـزوجتين بسـرعة شـديدة علـى انقـلاب المـوازين وانـدلاع ثـورة جماعيـة محكمـة للإطاحـة بالأنسـاق السـلطوية المهيمنـة. وهـذا مـا دفـع شـهريار للتخلـى تمامـا عـن ملكـه الـذى لـم يعـد حصـنا منيعـا محميـا بالمسـلمات الثقافيـة والاجتماعيـة والسياسـية، وانطلـق مـع شـقيقه يهيمـان علـى وجـه الأرض حتـى وصـلا لمشـهد الصـبية والعفريـت. وباكتشـاف شـاه زمـان خيانـة زوجـة أخيـه وتحـول موقفـه بعـدها تمامـا، أقـام الأخ الأصـغر تشـريعا سـيطر علـى بقيـة الحكايـة الإطـار وعلـى <الليـالى> ذاتهـا، سـنؤجل تناولـه لاحقـا كـى تكتمـل أركـان تحليلـه تماما..

نخلـص مـن العناصـر السـابقة أن صـدمة الخيانـة قـد أحـدثت دويـا شـديدا داخـل شـهريار، هـذا الـدوى الـذى ظـل يصـاحبه حتـى صـادف بصـحبة شـقيقه الملـك شـاه زمـان مشـهد الصـبية والعفريـت.."فلمـا رأى الملـك شـهريار ذلـك الأمـر طـار عقلـه من رأسـه وقال لأخيـه شـاه زمـان قـم بنـا نسـافر إلـى حـال سـبيلنا ولـيس لنـا حاجـة بالملـك حتـى ننظـر هـل جـرى لأحـد مثلنـا أو لا فيكـون موتنـا خيـرا مـن حياتنـا فأجابـه لـذلك"[٢٥]. وقـد نجحـت البنيـة الدراميـة المقدمـة فـى تحويـل شـهريار لبطـل تراجيـدى أسـاء تقـدير الموقـف تمامـا، خاصـة بعـد لقائـه بالصـبية والعفريـت الـذى دفعه للانتقام من العذارى الأبرياء دون ذنب جنين.

---

[٢٥] - **ألف ليلة وليلة** – مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى – مرجع سابق – الجزء الأول – ص ٣

"والبطـل التراجيـدى - كمـا نميـل إلـى تعريفـه - لا يكـون إنســانا مكتمـل الصـفات الخلقيــة كالملائكــة، ولــيس بالســيىء كالأشــرار، وإنمــا هــو إنســان فاضــل، جــاد، يـدفع إلـى الشـقاء دفعـا بسـبب عـدم إدراكـه الكامـل لأبعـاد مشـكلة تواجهـه، ممـا يجعله يخطىء فى الحكم، أو يسيىء تقديره.

وهذا الخطأ، أو سوء التقدير، ينتج عن أحد المسببات الأرسطية التالية:

أ - جهل البطل بحقيقة مادية، أو وضع ما.

ب - التسرع بإبداء رأيه فى موقف معين، أو التهاون فى تمحيص هذا الرأى.

ج - عـدم تعمـد ارتكـاب الخطـأ أو سـوء التقـدير، وإنمـا يحـدث منـه ذلـك مصـادفة. كالفعل الذى يقع فى ساعة غضب أو انفعال." [٢٦]

* حكاية الصبية والعفريت

تلعــب حكايــة الصــبية والعفريــت دور الصــدفة القدريــة الموجهــة التــى أودت بشـهريار لمصيره المحتـوم، ليتحـول إلـى سـفاك للـدماء وقاتـل للعـذارى بعـد الـزواج بهـن. لكـن تحـول شـهريار لهـذه الصـيغة الشرسـة لـن يسـير وحـده منفـردا بطبيعـة الحـال، إذ لابـد أن يـؤثر علـى كـل مـن يقـع تحـت دائـرة ظلـه بصـفته ملكـا متربعـا علــى عــرش المجتمــع الــذكورى الأبــوى. ولهــذا تحتــل حكايــة الصــبية والعفريــت أهميـة واضـحة فـى ترسـيخ الـدلالات المتداخلـة النابعـة مـن الحكايـة الإطـار، كمـا أنهــا شــهدت حــدوث واقعــة الخيانــة الرابعــة التــى تتضــمنها الحكايــة الإطــار. وســنتوقف أمـام هـذا المشـهد محللـين أركانـه، لتبـين الفـارق الكبيـر بـين كيفيـة اسـتقبال شـهريار وشـاه زمـان واسـتقبال النقـاد للتوظيـف الـدرامى لهـذه الحكايـة بما يتناسب مع وجهة نظر كل من الفريقين..

فـإذا عـدنا لـواقعتى الخيانـة السـابقتين سـنجد أن أبطالهـا كـانوا الـزوج والزوجـة والعشـيق أى العبـد الأسـود، أمـا فـى واقعـة الخيانـة الأخيـرة فقـد حـدثت عمليـة تبـادل أدوار مـرت بعـدة مراحـل أدت إلـى انبعـاث تفسـيرات مختلفـة حسـب مفهـوم أيديولوجيـة المتلقـى وتوجهـه.. فقـد تراجـع الثـالوث التقليـدى لمشـاهد الخيانـة السـابقة المكـون مـن الـزوج والزوجـة والعشـيق، وحـل محلـه فـى حكايـة العفريـت والصـبية مثلـث آخـر يحتـوى شـبكة العلاقـات المتفاعلـة الحاليـة. فأصـبح العفريـت بقوتـه الغيبيـة السـحرية الـذى اختطـف الصـبية بـالقوة الجبريـة ليلـة عرسـها، هـو القـاهر الجديـد لوجودهـا الأنثـوى والمعـادل السـحرى لنمـوذج الملـك

---

[٢٦] - أرسطو – فن الشعر – قام بالترجمة العربية وتقديمها والتعليق عليها إبراهيم حمادة – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٨٩ – ص ١٣٥ / ١٣٦

البشـــرى رأس المجتمـــع الـــذكورى. فهـــبط شـــهريار بالتبعيـــة مـــن مكانـــة القـــوة السـلطوية الوحيـدة التـى لا تقهـر، لمنزلـة العبـد الأسـود الوضـيعة ممثـل الرغبـة البهيمية الـذى تجـرأ علـى خيانـة مـن يفوقـه بمراحـل قـوة ومكانـة، لـيس فـى عالمـه بـل فـى عـالم آخـر تمامـا لا يقـوى شـهريار منطقيـا علـى تحديـه بـأى حـال مـن الأحوال."فالعبد بالنسبة لشهريار كشهريار بالنسبة للمارد". [٢٧]

يلعـب العفريـت هنـا علـى مسـتوى الـدلالات الرمزيـة دور الـذكر مـدعما بشـريعة المجتمـع المتوارثـة مضـافا إليهـا قوتـه السـحرية، وذلـك فـى مقابـل عـدم إضـافة أى شـىء لقـدرات الأنثـى ممـا جعـل الصـراع بـين الـذاتين غيـر متكـافىء علـى الإطـلاق. وهـو مـا يؤكـد يقـين تضـاءل مكانـة المـرأة وتهميشـها التـام فـى المجتمـع المحـيط، ممـا يعجـل بهزيمتهـا المؤكـدة دائمـا. ولا تظهـر ملامـح الاحتيـاج للمـرأة دائمـا إلا لأنهـا تمثـل النصـف الثـانى والضـرورى، لإتمـام العمليـة الجنسـية ممـا يعنـى اسـتمرارية المجتمـع الـذكورى. وهـو مـا تأكـد مـن خـلال الزلـزال الشـديد الـذى أصـاب مملكـة شـاه زمـان وشـهريار لحظـة اكتشـافهما خيانـة زوجتهمـا الملكتـين مـع عبـد أسـود، ومـن خـلال اختطـاف الجنـى للفتـاة ليلـة عرسـها بالتحديـد، ومـن خـلال زواج شـهريار بعـد ذلـك بالعـذارى ثـم قـتلهن. ولأن شـهرزاد تـدرك ذلـك فقـد تـدبرت خطتهـا وأوصـت شـقيقتها دنيـا زاد أن تطلـب منهـا تسـلية الوقـت بحكاياتهـا العجيبـة، فقـط بعـدما تتأكـد أن الملـك قضـى غرضـه منهـا ووصـل قمـة النشـوة والسـلطة ببلوغـه منتهـى سـلطته الذكوريـة. أمـا العفريـت فقـد بلـغ فـى اقترافـه فعـل الخيانـة المسـتمر أقصـى درجـات السـخرية الفجـة المسـتفزة، وهـو ينـادى الفتـاة البالغـة الجمـال التـى اختطفهـا عنـوة ويمـارس معهـا السـلطة الجنسـية القهريـة بلقـب <سـيدة الحرائـر>. إذ لا يوجـد للمـرأة أو نمـوذج الأنثـى مكـان فـى هـذا المجتمـع، إلا فـى نطـاق التبعيـة السـلبية للرجـل فقـط لا غيـر. كمـا أن حريتهـا هـذه تتحقـق بدرجـة نسـبية إذا تـم اختيارهـا مـن قبـل الـذكر لتشـبع رغباتـه ثـم رغباتهـا إذا وجـدت، وهـو يعلـم جيـدا بحكـم تقاليـد المجتمـع أنـه لا وجـود لمـا يسمى حريتها من الأساس.

"الجنـى هنـا رمـز للقـدرة الخارقـة؛ قـدرة الرغبـة عنـدما يحققهـا وقـدرة العقـاب عنـدما يـبطش، هـو إسـقاط للجانـب السـحرى مـن الرغبـة الخفيـة. وهـو قـد اسـتطاع أن يخطـف الصـبية - الغـراء البهيـة كأنهـا الشـمس - بـل أن يخطفهـا فـى ليلة عرسها، والمعنى الرمزى هنا لعناصر الموقف جميعها كما يلى:

---

٢٧ - **فريال جبورى غزول - البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ٨٣**

١ - تضـخيم القــدرة أو الســلطة الذكريــة علــى نحــو ســحرى خرافــى أســطورى، فـالجنى هـو الرجـل وقـد صـار لخيالـه قـدرة لا حـدود لهـا دفعـا لمشـاعر عجـز ودونية لا حدود لها أمام كيد المرأة.

٢ - أمـا كـون هـذا الخطـف يـتم ليلـة عرسـها فالدلالـة الجنسـية واضـحة وضـوحا تامـا، لقد تحـول الرجـل إلـى<زوج> بشـرى يتخـذ مـن المـرأة لـه زوجـا فـى علاقـة تكـافؤ وتراض إلى قوة سحرية لجبروتها تحقيقا للقهر الجنسى." (٢٨)

وإذا ســلمنا أن جبــروت العفريــت مــا هــو إلا تضـخيم للســلطة الذكوريــة وحمايــة لـه ضـد مكائـد الأنثـى التـى تحـاول بلبلـة الصـرح الثقـافى الاجتمـاعى القـائم، فهــذا يعنــى أن خطــر الأنثــى أصــبح مستشــريا لدرجــة يصــعب معهــا المواجهــة البشـرية بكـل آليـات الهيمنـة المسـلم بهـا. كمـا أن الأمـور ازدادت تعقيـدا مـن وجهـة نظـر شـهريار، بعـدما رأى بعينيـه مشـهد خيانـة زوجتـه كمـا رأى بعينيـه بـل ومـارس فعـل الخيانـة بنفســه مـع سـيدة الحرائـر. وبـرغم كـل القـوى السـحرية للعفريـت وإتمامـه فعـل الاختطـاف والقمـع الجنســى، فإنـه أصـبح هـو الآخـر ضـحية تمامـا مثـل شـهريار. حتـى أن سـيدة الحرائـر المختطفـة خانتـه خمسـمائة وسـبعين مـرة، حســب أعــداد الخــواتم أو الهويــات وبــراهين الانتقــام التــى تحملهــا دون أن تــدل علـى الشـريحة التـى ينتمـى إليهـا الخـائنون. كمـا أن الفجاجـة التـى تـم بهـا مشـهد الخيانـة الرابـع، أى تبـادل الشـقيقين مضـاجعة الصـبية بعنـف بنـاء علـى طلبهـا أو إجبارهــا لهمــا تحــت أنــف العفريــت المهيــب الغافــل بجانبهــا، يمثــل ترديــدا لقــدر الفجاجـة التـى تـم بهـا مشـهد خيانـة الملكـة زوجـة شـهريار فـى حديقـة البسـتان مع العبد الأسود بصحبة العشرين جارية والعشرين عبدا حتى ولى النهار.

ويحمـل مشـهد الخيانـة الرابـع ملمحـين آخـرين مـن الترديـد والتنـاظر.. الأول بـين الجمـال الطـاغى المشـترك بـين الملكـة زوجـة شـهريار وسـيدة الحرائـر. والثـانى بـين جـرأة اسـتدعاء سـيدة الحرائـر للملكـين شـهريار وشـاه زمـان اللـذين أصـبحا عبـدين لممارسـة الخيانـة، واسـتدعاء الملكـة الجميلـة للعبـد الأسـود مسـعود، وهـى الجـرأة التـى تعلـن التمـرد والتصـريح بـالنهم الجنسـى الشـبقى التـى لـم تعهدها المنظومة الاجتماعية والثقافية والسياسية والدينية على الإطلاق.

"إن اللــذة والرضــاء الجنســى وحــدهما هــو مــا يــدفعاها للســعى إلــى الرجــال. هـذه الفكـرة المتطرفـة، التـى تنـأى عـن المثـال الاجتمـاعى للأمومـة فـى مجتمـع

---

[٢٨] - فرج أحمد فرج - **التحليل النفسى وألف ليلة وليلة – دراسة تمهيدية** – مرجع سابق – ص ١٢٠

قائم على النظام الأبوى، إنما هى، بلا ريب، تحد واضح لسيطرة الرجال مما يتطلب تصحيحها على الفور." (٢٩)

برغم التشابه الظاهرى للإطار الخارجى بين فعل الخيانة فى المشاهد المتعددة، فإن عملية تبادل الأدوار التى تمت بين مواقع ثالوث الأبطال أدت بالتبعية إلى انقلاب فى المغزى الدرامى والدلالات التحليلية لحدث الخيانة. وهو ما أوجد اختلافا كبيرا بين فعل الخيانة فى المشاهد السابقة، بوصفهم وحدات مكملة لبعضها البعض وبين مشهد خيانة الصبية. فيرى شهريار وقرينه شاه زمان أن مشهد خيانة سيدة الحرائر، ما هو إلا ترديد رابع لمشاهد الخيانة السابقة. لأن من وجهة نظر شهريار الممثل الشرعى للمجتمع الذكورى الأبوى أن هذه الصبية البهية الجمال، ما هى إلا تأصيل لفطرة الأنثى المجبولة على الشر والخيانة. وهى الفطرة نفسها التى أساءت استقبال عدالة وإنسانية الملك والزوج الحاكم، ولم تبال أيضا بجبروت العفريت وقوته الغاشمة."وتجبر هذه المرأة الشقيقين على مضاجعتها كما فعلت مع مئات الرجال قبلهما ولذا، فهى التى تقنعهما بالانحلال المتأصل والطبيعة الهدامة للعنصر الأنثوى." (٣٠)

لقد عكست الصبية التوظيف المتعارف عليه لجبروت العفريت ضدها، وفى لحظة واحدة حسب مقتضيات الصراع الدرامى غير المتكافىء لم تجد الصبية سوى توظيف هذا البطش أى قمع المجتمع الذكورى تجاهها، كوسيلة لتستعين به على تردد الشقيقين فى مضاجعتها. فهددتهما سيدة الحرائر بتنبيه العفريت النائم، لو لم يشبعا رغبتها الجنسية المتأججة. أى أن هذه الصبية التى تعلن تمردها على ذكور عالم البشر وعالم السحر، تدرك تمام الإدراك مدى إلغاء وجودها وأن سلطتها فى حقيقة الأمر مستمدة تماما من سلطوية الذكر وهيمنته المطلقة، وأنها ما هى إلا خط منحنى فى ظله الذى يتبعه على الأرض أينما كان. هكذا استقبل شهريار الدلالات الرمزية المتولدة من حكاية الصبية والعفريت بما يتماشى مع أيديولوجيته الخاصة، ومن ثم أعطى لنفسه العذر المطلق فى استرداد بعض عافيته السياسية والجنسية والاجتماعية والثقافية. فأفاق من صدمته القاسية ورجع إلى مملكته مرة

---

[٢٩] – سمر عطار – جيرهارد فيشر – فوضى الجنس. التحرر. الخضوع / عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ١٣٤

[٣٠] – ساندرا ناداف – الزمن السحرى.. وجماليات التكرار – مرجع سابق – ص ٨٣

أخـــرى، وأبـــاد جـــذور المـــؤامرة بقتلـــه زوجتـــه الملكـــة الجميلـــة والعبـــد الأســـود والعشـــرين جاريـــة والعشـــرين عبـــدا أعضـــاء حفـــل ارتكـــاب الخيانـــة الجمـــاعى. كمـــا منحـــت حكايـــة العفريـــت والصـــبية شـــهريار التـــرخيص الكامـــل - مـــن وجهـــة نظـــره - للانتقـام مـن كـل بنـات حـواء خاصـة العـذارى بعـد زواجـه مـنهن، حتـى يضـمن عـدم تكـرار تلـــك الفعلـــة الشـــنعاء مـــرة أخـــرى. فقـــد تأكـــد شـــهريار أن الخطـــر أصـــبح مستشـريا بترديـد فعـل الخيانـة أربـع مـرات متتاليـة، وقـد بلـغ كيـد النسـاء الـذروة بمـا يهـــدد عـــرش القـــوى الذكوريـــة الجاثمـــة علـــى مســـتوى العـــالم الـــواقعى المـــادى والغيبى.

وعلـــى النقـــيض وبعيـــدا عـــن مســـتوى التأويـــل الشـــهريارى الأحـــادى الجانـــب، نـــرى أن دلالات فعـــل الخيانـــة فـــى المشـــهد الرابـــع تختلـــف تمـــام الاخـــتلاف عـــن دلالات المشـــاهد الســـابقة. فبمـــا أن راوى الحكايـــة الإطـــار لـــم يخبرنـــا شـــيئا عـــن حيـاة الملكتـين الخـائنتين وأكـد علـى عدالـة حكـم الملكـين شـهريار وشـاه زمـان، فلـيس أمامنـا إلا اعتبـار خيانـة الملكتـين فعـلا قصـديا. بينمـا تعتبـر خيانـة الصـبية الجميلـة مـع الملكـين أو غيرهمـا فـى حقيقـة الأمـر، رد فعـل انعكاسـى انتقـامى بسـبب اختطـاف العفريـت لهـا ليلـة عرسـها قسـرا. فهـذه الجـرأة والتمـرد الـذى يبـدو مـن صـيغة خطـاب الصـبية مـع الملكـين، ليسـت إلا مـداراة لضـعفها الـذى تعلمـه جيـدا وأكـدت عليـه بتهديـد الملكـين بسـلطة بطـش العفريـت التـى لا تملـك غيرهـا، وهو ما يؤكد أيضا على جدلية الترابط بين الجنس والموت كما أوضحنا من قبل.

تمثـل هـذه الصـبية النمـوذج الترديـدى العكسـى لشـهريار حيـث تبـادل الاثنـان موقـع الضـحية، مـع فـارق اعتـراف المجتمـع بـالظلم الواقـع علـى شـهريار الملـك بخيانـة زوجتـه لـه وعـدم إعطـاء نفـس الحـق للصـبية، رغـم أن العفريـت نفسـه أقـر قبلهـا باختطافهـا. كمـا رسـمت هـذه الصـبية صـورة شـهريار الانتقاميـة المسـتقبلية دون أن تـدرى.. فهـذه الصـبية التـى تشـعر بمهانـة الضـعف أمـام سـلطة العفريـت اللانهائيـة، لا تسـتطيع الانتقـام منـه لعـدم تكـافؤ القـوى. وبـرغم نبـرة السـيطرة والتهديـد المزيفـة، فإنهـا لا تملـك إلا الانتقـام مـن أقـران العفريـت مـن البشـر الـذكور دون ذنـب جنـوا. فهـى تمـارس علـيهم دور السـيد الحـاكم، فيتحولـوا تحـت تـأثير تهديـدها بـبطش العفريـت إلـى عبـد لا يختلـف كثيـرا عـن العبـد الأسـود صـاحب المكانـة السـفلى فـى كافـة الطبقـات. وهـذا هـو نفـس مـا فعلـه شـهريار عنـدما عـاد إلـى مملكتـه وانـتقم مـن العـذارى دون ذنـب، لـيس مـن منطلـق القـوة بـل مـن منطلـق مهانـة الضـعف والخـوف والقلـق الشـديد مـن أن تكـرر واحـدة مـنهن جـرم زوجتـه الملكـة الجميلـة. ففضـل أن يكـون هـو صـاحب القـرار والبـادىء بالانتقـام أو

السيد المرسل الفاعل، حتى لا يتحول إلى ضحية أو عبد مستقبل مفعول مرة أخرى أبدا كى تعود الأمور إلى نصابها المتوارث. لكن شهريار لا يرى هذا كله ولا يرى خيانة الصبية بوصفها رد فعل وإنما بوصفها فعلا، أكد له - كما يريد - فطرة الأنثى المجبولة على الشر والتى أعطته الحق لاستئصالها من جذورها، طالما أن الآدمى والعفريت مع اختلاف جبروتهما لم يسلما من شر الأنثى وشبقيتها. ولا يمثل شهريار هنا إلا وجهة نظر المجتمع الأبوى المتحيز التى ترسم تأويل الأمور مسبقا حسب أهوائها وسلطاتها، وتؤمن بالعلاقة الإيجابية داخل ثنائية <المرأة / الخيانة> بما يتماشى فقط مع أعرافها الأخلاقية ومعتقداتها السياسية الثقافية وأيديولوجياتها الراكدة، وليس من منظور الحقيقة الموضوعية. وذلك استنادا على اعتراف الصبية أن المرأة إذا أرادت شيئا مهما كان، لا يستطيع أن يردها عنه أى شىء."ولكن السلوك الاستغلالى للشابة التى اختطفها العفريت، أيا كان مبعثه، لايمكن تبريره لأنه يتنافى والنسق الأخلاقى السائد فى (ألف ليلة وليلة)." [٣١]

ويؤكد كلينتون هذا التوجه الشهريارى المقصود، ويقول إن الجنى والعروس اللذين يخرجان من أعماق البحر يصعدان بالقدر نفسه من أعماق نفس شهريار. فالظلم كما يراه شهريار لا يقع بخطف العروس ولا بحبسها ضد رغبتها، وإنما فقط فى مخالفة العروس لاحتكار خاطفها لجسدها.

برغم اتفاقنا مع الخطوات التى توصل إليها كلينتون فى بناء آرائه، فإنه قد اتجه بها لاستنباط استنتاجات لا أساس لها من الصحة سواء من ناحية البرهان العلمى التحليلى أو من ناحية ذكرها فى النص الأصلى <لألف ليلة> بالتصريح أو باشتباه الإيحاء البعيد..

"فإن هذه النظرة تتدعم إلى حد كبير بمعايير المجتمع الذى تدور فيه القصة ومجتمع الجمهور الذى توجه إليه، وهى معايير تفترض أن النساء أدنى من الرجال أخلاقيا، وأنهن يتصرفن بمحض العاطفة. وقد يكون من السهل تبرير هذا التفسير لو أن شهريار أعدم زوجه فور اكتشاف خيانتها ثم وضع بعدها مباشرة سياسته الصارمة على أمل منع حدوث هذه الوقائع المدمرة فيما بعد. لكن الفاصل الذى يدور مع الجنى وزوجه المخطوفة يدل على أن زوج شهريار ليست بالشيطانة، بل هى امرأة ذات مظلمة مشروعة تفرض الاستماع

---

[٣١] - **فدوى مالطى دوجلاس – جسد المرأة. كلمة المرأة – الخطاب والجنس فى الكتابة العربية (الإسلامية) – السرد والرغبة : شهرزاد – ترجمة مارى تريز عبد المسيح – مجلة فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ١٥٩**

إليهـا." [٣٢]. وهـذا الـرأى لا يمكـن إثباتـه بحـال كمـا ذكرنـا، اللهـم إلا أنـه رأى يتطـابق مـع أمـل جيـروم و. كلينتـون ألا تكـون زوجـة شـهريار خائنـة كمـا أكـد الـراوى مـن خـلال تغييـب أى خلفيـة تـدلنا عليهـا. ويسـتكمل كلينتـون اسـتنتاجاته التـى ضـلت الطريـق الصـحيح، فيؤكـد أن جنـون شـهريار لا يـنم فقـط عـن العجـز عـن معاملـة النسـاء علـى أنهـن أنـداد لـه، وإنمـا يفضـح كـذلك خـوف وغضـب راسـخين فـى مـواجهتهن. وأيـا كانـت النظريـة التـى يقبـل بهـا كلينتـون هنـا هـذا التحليـل النفسـى، فقـد افتـرض بثقـة أن سـبب ذلـك الخـوف والغضـب تجربـة مؤلمـة تعـرض لهـا شـهريار فـى فتـرة الطفولـة تتعلـق بوالدتـه وتحتـوى العناصـر الأساسـية التـى تضـمنتها تجربتـه الأخيـرة التـى أطاحـت بعقلـه. لقـد اسـتغلت والدتـه، مثلهـا فـى ذلـك مثـل زوجـه، الرابطـة الوثيقـة التـى تجمعهـا بـه لتخونـه فـى صـميم وجـوده بقسوة..

وتميـل بعـض الآراء أن مشـهد خيانـة الصـبية لـم يـؤد فقـط لمواسـاة شـهريار النفسـية لمسـاواته مـع العفريـت الضـحية رغـم فـارق القـوة والسـلطان الهائـل، بـل إنـه بعـث فـى شـهريار شـعورا عارمـا بـالتفوق الواضـح عليـه عنـدما انقلـب مـن مخدوع إلى خادع ومن مفعول إلى فاعل.

"إنـه، خـلال رحلتـه الخياليـة، سـيجعل امـرأة مـن هـو أقـوى وأعظـم منـه، كـالجن مـثلا، تخـدع زوجهـا، كمـا لـو أن شـهريار سـيتخلى عـن كونـه ضـحية، حالمـا يباشـر بتنفيـذ عمليـة خيانـة تكـون أضـخم مـن العمليـة التـى وقـع فيهـا. وإذا كانـت صـورة الملـك اهتـزت قلـيلا مـن الناحيـة الاجتماعيـة، فـإن شـهريار قـد غـدا علـى صـعيد التخـيلات اللذيـذة ملـك الـذين يوقعـون النسـاء فـى الزنـى، ومتفوقـا إذا علـى الأسـود الـذى خدعـه مـع زوجـه الملكـة. وهكـذا نلمـس بسـهولة صـورة انفصـام الشخصـية حيـث إن المخـدوع لـم يعـد مخـدوعا منـذ اللحظـة التـى يسـتطيع فيهـا تمثيـل دور الخـادع." [٣٣]. ونحـن نؤيـد هـذا الـرأى الـذى يؤكـد علـى انفصـام شخصـية شـهريار، لكننـا نشـير إلـى اعتراضـنا علـى أن شـهريار هـو الـذى جعـل الصـبية تخـون العفريـت بفضـل سـلطانه وهيمنتـه. فقـد كـان علـى النقـيض رافضـا ربمـا مـن منطلـق خوفـه مـن بطـش العفريـت ولـيس مـن منطلـق حرصـه علـى الأعـراف الدينيـة، وفـى النهايـة أصـبح هـو البطـل الفعلـى لمشـهد الخيانـة الرابـع تحـت التهديـد تنفيـذا لأوامر الصبية الأسيرة سيدة الحرائر.

---

[٣٢] – جيروم و. كلينتون – الجنون والعلاج فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ١٦٠

[٣٣] – ادجار فيبر – التشويق والرغبة فى ألف ليلة وليلة – ترجمة ج. حردان – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ٩٩

أخيـرا قـرر شـــهريار الرجـــوع إلـــى مملكتـــه ودفعـــه رد فعلـــه المـــنعكس لإصـــدار حكمـه بالعقـاب الجمـاعى، ثـم قـرر الـزواج كـل ليلـة مـن عـذراء وقتلهـا بعـد قضـاء حاجتـه منهـا، واسـتمر الحـال هكـذا ثـلاث سـنوات. وفـى هـذه اللحظـة أصـبحت هنـاك ضـرورة دراميـة شـديدة الإلحـاح لظهـور شـهرزاد، بعـدما بلـغ الصـراع النفسـى داخـل شـهريار الـذروة. فقـد لعبـت مشـاهد الخيانـة جميعـا دورا منسـقا مـؤثرا فـى خلـق تـراكم متفاعـل داخـل شـهريار، ونجحـت كثيـرا فـى زلزلـة التركيبـة الدراميـة لمفـردات شخصـيته وحولتـه مـن النقـيض إلـى النقـيض دون مرحلـة وسـطية تدريجية.

"يمكـن للـدراما أن تجسـد صـراع إنسـان مـع آخـر أو فكـرة ضـد فكـرة، أو صـراع الإنسـان مـع السـلطة أو مـع العـالم، أو مثـل هاملـت فـى صـراعه مـع ذاتـه. وتسـتطيع أن تجسـد أيضـا وبقـوة انتقـال الإنسـان مـن حالـة عقليـة أو عاطفيـة إلـى أخـرى. فهـى تطـرح تحـول الإنسـان مـن الجهـل إلـى المعرفـة، مـن السـذاجة إلـى الحكمـة، وترسـم صـورة للمجتمـع بشـكل هزلـى أو انتقـامى أو سـاخر أو صـادق، كما أنها تشهد على نقاط الضعف وارتكاب الحماقات." (٣٤)

فقـد تحولـت ثنائيـة <الجـنس / الحيـاة> علـى يـدى شـهريار وشـهوة انتقامـه إلـى ثنائيـة <الجـنس / المـوت>، التـى تـؤدى بطبيعـة الحـال لانقطـاع السـبيل عـن ظهـور أجيـال قادمـة. وأصـبح شـهريار يعـيش أزمـة دراميـة حقيقيـة مسـتمرة، وصـل معها تدريجيا لمرحلة التحول.

"كلمـة <التحـول> **peripeteia** التـى اختزلهـا العلامـة **Bywater** فـى لغتـه الإنجليزيـة إلـى **peripety** تعنـى <الانقـلاب المضـاد للاتجـاه أو الهـدف>. قـد يسـير موقـف درامـى مـا فـى خطـه الطبيعـى نحـو هـدف معـين، وفجـأة يطـرأ عامـل خـارجى علـى هـذا المسـار، ويجبـره علـى اتخـاذ وجهـة أخـرى غيـر متوقعـة، وقـد يكـون المسـار الجديـد معاكسـا لـلأول. وعلـى هـذا ف <التحـول> - بنائيـا – يشـكل <أزمـة دراميـة> أو <نقطـة تحـول فـى الحـدث>. إنـه مـا نطلـق عليـه <سخرية القدر>". (٣٥)

وكـأن شـهريار أصـبح يحـارب وجـوده هـو ذاتـه فـى صـورة محاربـة وجـود الجـنس الآخـر، كـى لا تـذكره إحـداهن بزوجتـه الملكـة الخائنـة وتسـتثير جـراح اللاوعـى، وهذا ما أعطى مهمة شهرزاد الانتحارية بالزواج منه أهمية وقدسية واضحة.

"إن موقـف كـل مـن شـهريار وشـهرزاد الصـراعى، هـو موقـف وجـودى فـى الأسـاس، كـل يريـد أن يحقـق ذاتـه، وإن كـان فـى انتصـار شـهريار علـى المـرأة

---

[34]- **Herman Ould - <u>The Art Of Play</u> - London : Sir Isaac Pitman And Sons , LTD , 1948 - p. 36**

[٣٥] - **أرسطو – فن الشعر – مرجع سابق – ص ١٢٤**

بقتلها يوميا عبر عذراوات المدينة إزاحة لوجوده هو نفسه، كإنسان أولا وكرجل ثانيا، لأنه بانتفاء العذراوات (المرأة) إنتفاء لوجود الجنس الآخر فى حياة الرجل، وانتهاء لدورة الحياة بتناسل الإنسان على الأرض، أى أن تحقيق الذات عند شهريار، هو هدم لهذه الذات." [٣٦]

---

[٣٦] - **رضا غالب – التجريب فى مسرح توفيق الحكيم واتجاهه التأصيلى لدى الرواد – مجلة المسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب – العدد ١٢١ – ديسمبر ١٩٩٨ – ص ١٢١**

الفصل الثانـى
توظيف الحكى والسرد عند شهرزاد

قـرر شــهريار أن ينـزل الانتقـام المتـوحش مـن الجـنس الآخـر ونفـذ قـراره بالفعـل علــى مـدى ثــلاث ســنوات، وكــان مــن المفتــرض أن اســترداد عرشـــه الســـلطوى الجنســـى والثقــافى والاجتمــاعى والسياســـى يزيــده ثقــة بنفســـه أو علـــى الأقـــل يعيـدها إلـى مـا كانـت عليـه. لكـن مـا حـدث أن شــهريار أصـبح إنسـانا قلقـا عـديم الثقـة بحـواء وبنفسـه وأحـاط الفـراغ بعقلـه وقلبـه وشـهوته مـن كـل جانـب، وأصـبح يمــارس فعــل الجـــنس والقتـــل بحكــم آليـــة العـــادة الفـــاترة دون أدنـــى مشـــاعر أو اعتبـارات دينيـة. فهـو يـؤمن تمامـا أنـه إذا أبقـى علـى زوجتـه سـتهزمه مـرة أخـرى لا محالـة، ومــن ثـم صـب جـام غضـبه علـى الأبكـار بصـفة خاصـة.."ومــن الواضــح أن شــهريار يشــكو مــن جــرح ويحــاول أن ينــتقم، ولكنــه لا يصــب نقمتــه علــى النســاء بوصـفهن نسـاء، بـل علـى الأبكـار. فقـد جـرحن براءتـه وهـو يعـوض عـن ذلـك بـإنزال قصاص جارح على البريئات." [٣٧]

ومثلمـا لعبـت الأنثـى دور الـداء كـان لابـد لهـا أيضـا أن تلعـب دور الـدواء، لكـن هـذا الـــدواء يجـــب أن يتمتـــع بمواصـــفات متفـــردة تختلـــف عـــن نمـــوذج المـــرأة / الأم التقليـدى. ولـم يكـن هنـاك غيـر شـهرزاد المـزودة بخلـيط مـن التركيبـة الدراميـة الثريـة، التـى تجمـع بـين دمـوع وضـعف ودهـاء وجسـد الأنثـى وبـين المـؤهلات الأخـرى التـى تنتسـب عـادة لعـالم الرجـال، أى العلـم والثقافـة والـذكاء والقـدرة علـى اسـتيعاب تقلبـات الـنفس البشـرية والثقـة بـالنفس، والصـبر الشـديد والعقـل المســتنير والقـدرة علـى إخفـاء الاعتـزاز الشـديد بـالنفس وراء سـتار محكـم مـن التواضـع. وقـد انصـهر العالمـان بـداخلها فـى بوتقـة واحـدة، ممـا مكنهـا مـن اتخـاذ قـرار اقتحام هذا التحدى المصيرى..

"ثـم إن الملـك أمـر الـوزير أن يأتيـه ببنـت علـى جـرى عادتـه فخـرج الـوزير وفـتش فلم يجـد بنتـا فتوجـه إلـى منزلـه وهـو غضبان مقهـور خـائف علـى نفسـه مـن الملـك وكـان الـوزير لـه بنتـان الكبيـرة اسـمها شـهرزاد والصـغيرة اسـمها دنيـازاد وكانـت الكبيـرة قـد قـرأت الكتـب والتـواريخ وسـير الملـوك المتقـدمين وأخبـار الأمـم الماضـيين قيـل إنهـا جمعـت ألـف كتـاب مـن كتـب التـواريخ المتعلقـة بـالأمم السـالفة والملـوك الخاليـة والشـعراء فقالـت لأبيهـا مـالى أراك متغيـرا حامـل الهـم والأحـزان

---

[٣٧] – فريال جبورى غزول– البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ٨٤

فلما سمع الوزير من ابنته هذا الكلام حكى لها ما حدث من الأول إلى الآخر مع الملك فقالت له بالله يا أبتى زوجنى هذا الملك فإما أن أكون فداء لبنات المسلمين وسببا لخلاصهم من بين يديه فقال لها بالله عليك لا تخاطرى بنفسك أبدا فقالت له لابد من ذلك." (٣٨)

أى أن شهرزاد فاجأت شهريار بامتلاكها وسيلة العلم والمعرفة التى لم يكن شهريار مستعدا لمواجهتها على الإطلاق، ولم تخطر هذه الموقعة القادمة ببطلتها وأسلحتها على باله من الأصل. لكن مبرر وكيفية وهدف ومنطق توظيف العلم والمعرفة، كانوا هم الفيصل الأهم فى الإبقاء على حياة شهرزاد ليلة بعد ليلة حتى صدور العفو العام عنها. فلم تبخل هذه الشابة العليمة بالإفراج عن علمها الغزير، فى مقابل أداء مهمة نبيلة إنقاذا لنفسها وبنات جنسها مما يعلى من شأنها ورجاحة عقلها.

"العالم الحقيقى هو من ينفتح على الآخرين، من يجعل معارفه رهن إشارتهم ويخضع علمه للاختيار ويواجه الموت إذا اقتضى الأمر ذلك. لقد أدركت شهرزاد جيدا هذه الضرورة، وهو ما يفسر القرار الذى اتخذته. فبذهابها لمواجهة الموت تعبر عن صحة قراءاتها ووجاهة وشرف ثقافتها، وتبرهن على أن المعرفة لا تكتمل إلا إذا تم نقلها وتعليمها وتوظيفها لخدمة قضية كبرى تدعمها فى صراعها وتكون سببا فى انتصارها فى النهاية. إنها لا ترغب فى الانفراد بالمعرفة، فما تلقته يجب أن يعطى مجانا، لأن التخلص من المعرفة هو السبيل الوحيد لامتلاكها الحقيقى." (٣٩)

ومثلما توقفنا عند الدلالة النابعة من اسم العبد الأسود <مسعود> فى تراث الأدب العربى وفى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة >، سنتوقف أيضا أمام الدلالة الدينية والعقائدية لمعنى اسمى شهرزاد ودنيازاد وما يحمله من دلالة الترويض الموجهة لشهريار.

"ويعنى اسم شهرزاد <من جنس نبيل> بينما يعنى اسم دنيازاد <من العقيدة النبيلة>، وبهذه الطريقة تظهر العقيدة للمرة الثانية باعتبارها آداة تستخدمها ملكة فى خطتها ضد ملك. ولكن يتغير الاسم فى هذه المرة؛ فبدلا من أن يكون <سعيد الحظ أو سعد الدين> يصبح <العقيدة أو الدين النبيل>. والمقصود فى هذه المرة ليس محبا أسودا ولكنها امرأة شابة تحب أو

---

٣٨ – **ألف ليلة وليلة** – مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى – مرجع سابق – الجزء الأول – ص ٤/٣

٣٩ – عبد الفتاح كيليطو – **العين والإبرة / دراسة فى"ألف ليلة وليلة"**– ترجمة مصطفى النحال – مراجعة محمد برادة – دار شرقيات للنشر والتوزيع بالتعاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون قسم الترجمة – ١٩٩٥ – ص ٢٠/١٩

تبدو أنها تحب الحكايات. ويترتب على حماسها المعدى إثارة رغبة الملك فى أن يستمع إلى حكايات شهرزاد ويسمح <للجنس النبيل> بأن يجرب فعله الشافى. وهكذا يحل محل الجانب الغامض الداكن للعقيدة التى كان يمثلها مسعود، الجانب التلقائى المحبوب الذى تمثله دنيازاد التى تمثل أداة للحكمة السرية وليس للرغبة الغامضة." [٤٠]

قبل الوصول لكيفية توظيف شهرزاد للحكى والسرد، يجب أن نتعرف أولا على طبيعة مهمتها فى صراعها الصعب مع شهريار رأس المجتمع الذكورى الأبوى. فقد تحددت مهمة شهرزاد فى الاصطدام بالتشريعات والمسلمات الثقافية والسياسية الراسخة، ومحو الآثار السيئة التى خلفتها الملكتان زوجتا شاه زمان وشهريار والصبية أسيرة العفريت المتمردة وزعزعة الأحكام المطلقة بإدانة المرأة. وكان على شهرزاد إعادة هيكلة نموذج جديد مختلف للأنثى داخل شهريار كذات وداخل المجتمع الشهريارى ككل، لتعبر بهما من ظلام الشك والغريزة المطلقة وشهوة الانتقام والانفعال اللاإرادى إلى نور المعرفة وتنشيط العقل والقلب والخيال والفضول، إلى جانب ترويض غريزة الجنس لتعيد انتظام شتات شهريار المبعثر المصدوم إلى نصابه. وكاد شهريار بالفعل أن يصبح نموذجا لصورة البطل التراجيدى الذى سعى إلى مصير نهايته بنفسه، عندما استسلم تماما لنقطة ضعفه التى تدفعه دفعا لهذا الانتقام الجنونى من الأبكار بصفة خاصة ومن نفسه أيضا. لكن من حسن حظه أن شهرزاد اقتحمت مملكته المادية والنفسية فجأة، حاملة أدوات مختلفة تماما عما يعهده وأنقذته من نفسه ومن مصيره الأليم المحتوم فى اللحظات الأخيرة. فظلت تروضه خطوة خطوة حتى وصلت به من مرحلة الانتقام المدمر، إلى مرحلة التعقل والأمان واستعاد توازنه مرة أخرى. وقد أعطت مارى هوليبيك هذه المراحل التى سيمر بها شهريار من بداية مشوار العلاج وتصاعد المواجهة حتى نهايته أبعادا أخرى، تتواصل مع المراحل ذاتها التى تجتازها الحضارات لتنتقل من طور الطفولة إلى مرحلة النضوج بعد تفتح مداركها..

"ومسيرتها تتماثل مع هذا التطور للطفل، التى هى إلى حد ما طريقة تطور الحضارة ذاتها، والتى تنطلق من تشذيب الحواس إلى تشكيل العاطفة والعقل، ومن التوظيف العفوى للغريزة، إلى الممارسة التأملية للمعرفة." [٤١]

---

[٤٠] - فريال جبورى غزول - البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة - مرجع سابق - ص ٦٣

[٤١] - مارى لاهى هوليبيك - أنثوية شهرزاد / رؤيا ألف ليلة وليلة - ترجمة عن الفرنسية عابد خازندار - المكتب المصرى الحديث - ١٩٩٦ - ص ٥٧

يعتبـر الحكـواتى فـى الأدب الشـعبى مـن أبـرز عناصـر الموروثـات فـى تناقـل الحكايـات والملاحـم شـفاهة للسـامعين، ليـؤثر فـيهم بشـكل فعـال فـى إعـادة انتظـام فكـر الجماعـة وتفسـير جوانـب الحيـاة لهـم بشـكل مختلـف، مـع الفـارق أن شـهرزاد تلعـب دور الحكـواتى لـنفس المتلقـى دائمـا."ومـن هنـا كانـت أهميـة روايـة الأدب الشـعبى فـى حيـاة الجماعـة. إنـه فـن بكـل مـا للفـن مـن إمكانيـات لغويـة وتصـويرية، وهـو فـى الوقـت نفسـه فـن يوجـه الفـرد الـذى يعـيش فـى إطـار الجماعة، نحو وحدتها وتماسكها ونظامها الذى اصطلحت عليه." [٤٢]

بينمـا تـرى الفرنسـية مـارى لاهـى هولييبـك خصوصـية متفـردة للحكـواتى داخـل عـالم الشـرق، لأنـه يحـول الأمـر للعبـة يخلـط فيهـا بـين جنسـين إبـداعيين مختلفـين همـا الروايـة والمسـرح. يعـرض كـل الأشـياء مـن خـلال حركـة الفعـل، دون إهمـال التوغـل فـى الحكايـة الداخليـة. ومـن منطلـق هـذا الخلـط بـين المعطيـات الفعليـة والشـعورية يشـيد الحكـواتى سـيناريو ينطلـق مـن الحقـائق الماديـة ويتشـكل داخـل الـوعى، ونتيجـة للتوظيـف المسـتمر للاسـتنباط والتـزامن تنطلـق الدراما من الخارج إلى الداخل؛ من رؤيا الأشياء إلى دنيا العواطف الشخصية.

وتعتبـر شـهرزاد الراويـة بكـل المقـاييس مـن الشخصـيات الأنثويـة المتفـردة فـى الأدب الشـعبى، وقـد أجمـع العديـد مـن النقـاد أن بحيـازة شـهرزاد سـلطة القـص والحـديث اسـتطاعت انتـزاع دور السـيد الملـك المتحـدث الـذى يملـى. فانقلـب شـهريار بالتبعيـة لـدور المسـتمع المسـتقبل المستسـلم، وهـو مـا يشـكل انتفاضـة شـديدة الخطـورة علـى دور الأنثـى التقليـدى المتـوارث. وإذا كـان شـهريار قـد تـيقن مـن خيانـة زوجتـه والصـبية أسـيرة العفريـت بعينيـه، فليجـرب الآن وسـيلة السـمع التـى ربمـا تعيـد توطيـد أركـان مملكتـه البطريركيـة النفسـية والماديـة المتهالكـة. وعلـى مـدى حكايـات <الليـالى> لـم تتطـرق شـهرزاد مطلقـا للمناقشـة المباشـرة لوقـائع خيانـة الملكتـين أو قتـل شـهريار العـذارى بعـد زواجـه مـنهن، وإلا سـتخرج مهزومـة شـر هزيمـة مـن هـذه المعركـة العبثيـة التـى سـتواجه فيهـا مريضـا ينـزف جرحـه بـلا انقطـاع. ومـع اخـتلاف آراء النقـاد والبـاحثين حـول المبـررات الدراميـة لتوظيـف شـهرزاد للسـرد، يظـل دائمـا فعـل السـرد والحكـى معـادلا لحيـاة شـهرزاد ذاتهـا هـى وبنـات جنسـها، وعلـى النقـيض فـالتوقف عـن الحكـى فـى غيـر التوقيـت المناسب لا يعنى بأى حال إلا الموت المحقق وفشل مهمة شهرزاد.

---

[٤٢] – نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير فى الأدب الشعبى – مرجع سابق – ص ١٤

ويرى جمال الدين ابن شيخ أن شهرزاد فى واقع الأمر لم تكن تحكى فقط:

"إن الأمر يتعلق بمحكى. فشهرزاد لا تحكى، إنها تحاكى، تعيد تمثيل المأساة من جديد."[٤٣]. وهذا التحليل يهمنا كثيرا سواء فى تأويل مهمة شهرزاد، أو فى المقارنة بين كيفية وقوع وتوظيف ونتيجة فعل تمثيل المأساة فى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> وبين بعض الأعمال التى استلهمت الحكاية الإطار وأعادت تمثيل المأساة كل حسب رؤيته وبنائه الدرامى كما سيتضح فى الأبواب التالية.

ومهما تباينت وجهات النظر لا يجب أن نغفل البعد الأخلاقى التعليمى لمهمة شهرزاد السردية كل ليلة، لأن شهرزاد بصفتها الراوية الوحيدة التى تنقل لشهريار حكاياتها من وجهة نظرها الأحادية، تحل بالتدريج كنموذج إيجابى قويم محل نموذج الأنثى السلبى الفاسد المتمثل فى زوجتى شهريار وشاه زمان والصبية أسيرة العفريت، والمتمثل أيضا فى البطلات الخائنات لبعض حكايات <الليالى>. فقد صنعت شهرزاد من نسيج حكاياتها نموذجا للمحاكاة الذى يميز العمل الفنى، هذه المحاكاة التى تولد أعمق وأقوى الروابط بين العمل الفنى والمتلقى الذى ينجذب بفطرته للفضول وحب المعرفة.

"ودوافع الإنسان إلى المحاكاة، تعتبر من أبرز خصائص عملية إبداعه الفنى، ومع أنها تكاد تكون قسمة بين سائر المخلوقات الحية، إلا أنها أشد تأصلا وأقوى تطبعا فى الإنسان. فهو يكتسب معارفه عن طريق المحاكاة، كما أنه يميل بفطرته إلى الإيقاع والوزن، ويستمتع بمشاهدة المحاكيات الفنية التى تشبع رغبته فى التعلم." [٤٤]

على أى الأحوال فقد ابتعدت شهرزاد تماما من منطلق فطرتها وثقافتها عن عالم شهريار الفردى وأغرقت مريضها فى عوالم أخرى مختلفة كلية، وانتهجت فعل الحكى والسرد لتصل فى النهاية إلى هدفها النبيل المنشود. وسنطرح فى الصفحات التالية للمناقشة مفهوم السرد عند شهرزاد، وذلك من خلال مجموعة من العناصر المجتمعة هم.. تفسير فعل السرد والحكى كوسيلة لاكتساب الوقت - تفسيره كوسيلة للاستشفاء - تعامله مع مفهوم الرغبة و توظيفه للاعتبار والتسلية عن النفس.

---

[٤٣] – **جمال الدين بن شيخ – __ألف ليلة وليلة أو القول الأسير__ – مرجع سابق – ص ١٨**

[٤٤] – **أرسطو – __فن الشعر__ – مرجع سابق – ص ٢٦**

فمن بين كم كبير من الأبحاث النقدية القيمة التى تناولت بالتحديد الحكاية الإطار<لألف ليلة وليلة> والصراع القوى بين شهرزاد وشهريار، لخصت فدوى مالطى دوجلاس اتجاه المنهج التفسيرى لفعل السرد إلى مدرستين محددتين.. أولا: التفسير الذى يرتكز على مفهوم <اكتساب الوقت> [**Time Gaining**]، ثانيا: التفسير الذى يرتكز على مفهوم <الاستشفاء> [**Healing**]، والاثنان يهدفان لحفاظ شهرزاد على حياتها وبنات جنسها.

* توظيف السرد لاكتساب الوقت

نجحت شهرزاد فى استثارة فضول شهريار ورغبته فى المعرفة، عندما انتقلت به من العالم المألوف الاعتيادى وحلقت به فى فضاءات الخيال والسحر والدهشة. وزادت من شغفه الطفولى باختيار لحظة فاصلة لقطع الحكاية لتستكملها فى اليوم التالى، لتكسب بالتبعية وقتا أطول فى صراعها مع شهريار حتى وصلت لنهاية <الليالى> ونالت العفو بالفعل وأعلنت انتصارها بلسان شهريار، أى أن شهرزاد تعد بالمتعة ثم تؤجلها. كما تؤيد فريال جبورى غزول وجهة النظر نفسها وتربط بين منهج شهرزاد لاكتساب الوقت وبين منهج بينلوبى زوجة عوليس، التى احتالت بنسج الغزل ثم حل خيوطه كل ليلة لاكتساب أكبر وقت ممكن حتى يصل زوجها الغائب منذ سنوات وينقذها من براثن الطامعين فيها الذى استمر سنوات طويلة. لكن غزول تفرق جيدا بين المبررات الدرامية لصراع البطلتين شهرزاد وبينلوبى زوجة عوليس، وكيفية تعاملهما مع الزمن حسب مقتضيات حتمية الصراع الدرامى..

"فالقص هو الخطاب الزمنى النموذجى، ولهذا نجد شيئا من التوازن الجمالى والشكلى فى صراع شهرزاد ضد المصير المحتوم الذى ينتظرها، باستخدامها أسلحة القص، فهى تحارب الزمن بالزمن وبخصائص جنس أدبى ذى هوية زمنية. لقد كان جهد بينلوبى زوج عوليس منصبا على كسب الوقت وذلك عبر وسيلة بسيطة من البناء والهدم. فقد كانت تنقض فى الليل النسيج الذى كانت تنسجه نهارا حتى لا يكتمل النسيج الذى جعلت من اكتماله شرطا متفقا عليه لقبول الزواج. لقد كانت تراوح الخطى دون أن تتقدم، تنسج وتنفض، كى تؤجل لحظة الرضوخ، أما شهرزاد ففنها يكمن فى دحر الوقت ونقضه. فصراع بينلوبى كان ضد وقت ما، فهى فى انتظار رجوع زوجها ومخلصها عوليس، أما شهرزاد فهى تصارع ضد مفهوم الوقت. وبهذا تطرح (ألف

ليلـة وليلـة) معضـلة فلسـفية مـن أعقـد مـا يكـون، وهـى معضـلة مفهـوم الـزمن المجرد." (٤٥)

ومـع تأكيـدات بعـض النقـاد علـى توظيـف شـهرزاد السـرد لاكتسـاب الوقـت كحيلـة للإبقـاء علـى حياتها، تقـف بعـض الآراء الأخـرى تـتحفظ علـى هـذا الاتجـاه التفسـيرى.."ولا تعـد المعالجـة للرغبـة السـردية مجـرد وسـيلة لاكتسـاب الوقـت، حتى لو اقتصرت على ذلك فى البداية، فهى أداة تعليمية أساسية." (٤٦)

* توظيف السرد للاستشفاء

أمـا الاتجـاه التفسـيرى الـذى يتعامـل مـع السـرد كوسـيلة للاستشـفاء فيـؤمن بـأن شـهرزاد تقـوم بـدور المحلـل النفسـى، الـذى ينقـب بحـذر ومكـر شـديدين داخـل دهـاليز منطقـة اللاوعـى الجريحـة لمريضـه شـهريار. ونحـن نؤيـد وجهـة نظـر فـرج أحمـد فـرج وحيرتـه فـى المـنهج الشـهرزادى، والمنـاقض تمامـا للأسـلوب المتبـع فـى جلسـات التحليـل النفسـى. فمـن المعتـاد أن يتحـدث المـريض وينصـت المحلـل، أما<الليـالى> فقـد أعطـت شـهرزاد الحـق كـى تكـون الراويـة والمتحدثـة الوحيـدة بينمـا يلعـب شـهريار وهـو المـريض دور المسـتمع الصـامت حتـى يصـل لمرحلـة التنـوير أو الاستبصـار، وكـأن شـهرزاد أصـبحت صـوت شـهريار الغـارق فـى فعـل القتـل وشـهوة الانتقـام. وإذا عـدنا لـرأى جمـال الـدين بـن شـيخ الـذى يقـول إن شـهرزاد لا تحكـى وإنمـا تحـاكى وتعيـد تمثيـل المأسـاة مـن جديـد وحاولنـا الـربط بينـه وبـين منطـق توظيـف السـرد كوسـيلة للاستشـفاء، سـنجد أن شـهرزاد الراويـة الوحيـدة للحكايـات قـد اسـتبدلت فعـل التجسـيد بالتخييـل ليسـتمتع شـهريار ويتفاعـل مـع الحكايـات وهـو بعيـد آمـن علـى عرشـه، وليـتخلص مـن ثقـل الجـرح النفسـى تـدريجيا. وقـد أدى ذلـك فـى النهايـة إلـى حـدوث نفـس الأثـر لـدى متلقيهـا الوحيـد شـهريار الـذى عفـا عنهـا فـى خاتمـة <الليـالى>، بعـدما وصـل إلـى مرحلـة التطهير بنظرياته المختلفة كما عرفه أرسطو..

"١ - النظريـة المقارنـة: هـاجم أفلاطـون المسـرحية المأسـوية بـدعوى أنهـا تثيـر فـى نفـس مشـاهدها عـاطفتى الخـوف والشـفقة. وهـذه الإثـارة - فـى رأيـه - تجعـل صـاحب هـذه العواطـف المسـتثارة ضـعيفا مـن الناحيـة الانفعاليـة. ولقـد رد أرسـطو علـى أسـتاذه هنـا بمـا معنـاه: أن إثـارة هـاتين العـاطفتين فـى نفسـية

[45] – فريال جبورى غزول – البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ٧٨

[46] – فدوى مالطى دوجلاس – جسد المرأة. كلمة المرأة – الخطاب والجنس فى الكتابة العربية (الإسلامية) – السرد والرغبة : شهرزاد – مرجع سابق – ص ١٦١

المشاهد تخلصه منهما. ومن ثم يحدث التطهير الذى يجعل الشخص أكثر صحية، وأقوى انفعالية.

٢ - النظرية السادية: يحدث التطهير فى نفس مشاهد المسرحية المأسوية عندما يتمتع برؤية الآخرين يتعذبون أمامه. وتتضاعف هذه المتعة، حين يتحقق من أن ما يراه فوق خشبة المسرح ما هو إلا تمثيل فى تمثيل، وليس الحياة الواقعية نفسها.

٣ - النظرية الإحلالية: عادة ما يتمثل المتفرج نفسه فى إحدى الشخصيات المأسوية التى تعانى الأزمة المعذبة. وبعدما تنتهى المسرحية، يداخل المتفرج نوع من السرور الناتج عن شعورين:

(أ) بأن الأحداث المفجعة لم تحدث له حقيقة.

(ب) ثم بأن متاعبه الشخصية ليست كارثة كتلك التى رأها، ويمكن أن تحدث للآخرين.

٤ - النظرية التعليمية: عندما يشاهد المتفرج معاناة البطل المأسوى يتعلم - عن طريق أحاسيس الخوف والشفقة المستثارة - أن انفعالات البطل الشريرة مهلكة، ومن ثم يتجنبها فى حياته.

٥ - النظرية الطبية: قد تزيد عاطفتا الخوف والشفقة فى نفوس بعض الناس إلى درجة مرضية، وعن طريق تقديم نفس كمية هاتين العاطفتين أو بكمية أزيد: تحدث إراحة باثولوجية>وداونى بالتى كانت هى الداء>. ومن ثم يشعر الشخص (المستشفى) بإمتاع يعيد إليه توازنه الانفعالى الصحيح.

٦ - النظرية التجريبية: إن المتفرج يستمتع بخوض تجربة الانفعالات المقدمة له انفعاليا فى مشاهد الخوف والشفقة. دون أن يضار هو نفسه ضررا شخصيا.

٧ - النظرية الدرامية: تقع فى الحياة اليومية الكثير من الأحداث الحزينة، التى تثير فى نفوس الناس خوفا وشفقة. ولأن هذه الأحداث لا توحد بينها ولا منطق، فإنها تسبب للآخرين إحباطا ذهنيا، يتركهم فى حال من الاضطراب والاختلال النفسى. أما الأحداث الدرامية، فإنها تختار وترتب، فى تتابع، خاضع للمنطلق والحتمية والسببية، مما يبعث فى المتفرجين اكتفاء ذهنيا، وراحة نفسية.

٨ - النظرية التماثلية: ومؤداها أن التطهير يجب أن يقع - بطريقة مماثلة - لشخصيات المسرحية ذاتها قبل أن يؤثر فى الجمهور المشاهد. فهناك

خوف وشفقة، يسيطران على مسرحية هاملت، وكذلك على متفرجيها."[٤٧]

وقد قدم الكثير من النقاد آرائهم متبنين مفهوم السرد كوسيلة للاستشفاء.. ونفضل هنا عرض تحليل الاتجاه التفسيرى لدى برونو بيتلهايم الذى يعد أكثر المتحمسين لهذا الاتجاه. وذلك من منطلق منهج التحليل النفسى الذى يتبعه، ولكونه من أكثر الآراء وضوحا ومنطقية وإيجازا..

"يلحظ الناقد برونو بيتلهايم **Brono Bettelheim** (فى كتابه < إستخدامات السحر: معنى القصص الخرافية وأهميتها> نيويورك ١٩٧٧، ص ٨٧) أن سرد القصص الخيالية للنجاة من الموت يعد من المواضيع الرئيسية التى تنبىء عن بداية حلقة قصصية. ويعد بيتلهايم من أفضل النقاد الذين تبنوا مفهوم <الاستشفاء>. ويرتكز هذا الناقد، الذى يتبع منهج التحليل النفسى فى دراسته، على البطلين: شهريار وشهرزاد. وتمثل شهرزاد الأنا **(Ego)**، وفقا لتفسير هذا المنهج، فى حين يقع نظيرها الذكر تحت وطأة الهو **(Id)**. ويعمل النص بجوانبه كافة على تحقيق التكامل فى شخصية الملك."[٤٨]

يضيف هذا التحليل دليلا جديدا أن منهج الحكى والسرد الذى تتبعه شهرزاد، قد نجح فى قلب الهرم الاجتماعى الذكورى الأبوى المتوارث بشكل ثورى لم يسبق له مثيل من قبل، لكنه انقلاب نابع من نموذج أنثوى إيجابى صالح بعكس النموذج السلبى للملكتين الخائنتين.

أما نحن فنرى أن الاتجاه التفسيرى الذى يتعامل مع السرد من منطلق كونه منهجا لاكتساب الوقت، لا ينفصل عن هذا الاتجاه التفسيرى الذى يتعامل مع منهج السرد للاستشفاء.. فما قيمة نجاح شهرزاد فى اكتساب الوقت إذا لم تصل بشهريار إلى مرحلة الاستشفاء النهائى ليعفو عنها فى خاتمة<الليالى>، إذ ما جدوى اكتساب الوقت أطول مدة ممكنة مع ملك وزوج مريض سيحكم عليها فى النهاية بالموت مثل غيرها من الضحايا. وبالمثل كيف كان سيتحقق استشفاء شهريار ما لم تتحايل شهرزاد جيدا لاكتساب الوقت بالسرد أكبر عدد ممكن من الليالى، ومن كان سيتولى إقناع شهريار بالإبقاء

---

[٤٧] – أرسطو – فن الشعر – مرجع سابق – شرح المترجم – ص ١٠٢/١٠٣

[٤٨] – فدوى مالطى دوجلاس – جسد المرأة. كلمة المرأة – الخطاب والجنس فى الكتابة العربية (الإسلامية) – السرد والرغبة : شهرزاد – مرجع سابق – ص ١٥٤

على حياتها حتى إذا علم أو لم يعلم بهدفها البعيد. إذن فالمنهجان فى الواقع مكملان لبعضهما البعض، ويلعب كل منهما دوره فى التوقيت المناسب مثل المنبع والمصب. ولا يمنع ذلك أن الاثنين يتضمنان البعد التعليمى الأخلاقى ومفهوم الرغبة الجنسية الواضحة، سواء بين شهرزاد وشهريار أو على مستوى حكايات <الليالى >.

* تعامل شهرزاد مع مفهوم الرغبة

نصل إلى جانب هام لم تغفله شهرزاد أثناء عملية السرد، وهو جانب التعامل مع الرغبة الجنسية داخل شهريار. فشهرزاد تدرك تماما أنها تتعامل أولا وأخيرا مع رجل مريض، أهينت رجولته بفعل الخيانة المفاجىء الذى فقد فيه الكثير من سلطته الجنسية. وتقدر تماما قيمة السلطة الجنسية فى المجتمع الذكورى وأهمية الحفاظ على سيادة الذكر الجنسية، المرتبطة بديهيا بهيمنته ثقافيا واجتماعيا وسياسيا وأيديولوجيا. ومن ثم أصبح التوظيف الصحيح للرغبة من بين أساسيات بنية السرد الشهرزادى، الذى يعتمد على إطلاق العنان للخيال. ولهذا لم تبدأ شهرزاد إشهار سلاح السرد أمام شهريار، إلا بعد أن أكدت على شقيقتها دنيازاد التدخل بطلب الاستماع لحكاياتها فقط بعدما يقضى شهريار غرضه منها؛ لأنه فى هذه اللحظة يكون فى ذروة تربعه على عرش المجتمع الذكورى الأبوى. وهذا هو نفسه ما أثمر فى النهاية إنجاب ثلاثة أبناء من الذكور، وهو ما يعنى الكثير لضمان الحفاظ على إمتداد الهيمنة الأيديولوجية للذكر على مدى الأجيال المتوارثة. لهذا لم يكن غريبا استعانة شهرزاد بأبنائها الذكور الثلاثة لاستصدار قرار العفو الشهريارى النهائى، خاصة أن <الليالى> لم تخبرنا بإنجاب شهريار من الملكة الجميلة الخائنة. وبالتالى فقد تحول فعل الممارسة الجنسية من الاقتران المتواصل بالموت للاقتران بالحياة، كما كان كسابق عهده التقليدى قبل مشهد خيانة الملكة زوجة شهريار. وكما منحت شهرزاد شهريار المتعة الجنسية المقترنة بفعل السرد المتوالى، منحها شهريار بدوره المتعة الجسدية بصفتها كائنا طبيعيا يمتلك الغريزة الجنسية، مع الفارق أن شهرزاد المتوازنة نفسيا تجيد التحدث بلغة الكلمة والجسد بطلاقة أنثوية متمكنة.

وإذا كان هذا على مستوى العلاقة الفردية فى صراع الحكاية الإطار، فقد وظفت شهرزاد السرد لتأصيل آلية تصحيحية لمفهوم الجنس والرغبة لدى مجتمع شهريار ككل. فبادىء ذى بدء ينتقل السرد بشهريار من عالم الرؤية، والعالم المادى الواقعى ووسيلة العين التى رأى بها مشهد خيانة زوجته الفج.

أمـا الآن فقـد اختلـف الحـال كثيـرا عنـدما انتقلـت وسـيلة المعرفـة مـن العـين إلـى الأذن والخيـال وفضـاء الـنص السـردى.."والرغبـة المرتبطـة بـالعين انفعاليـة ولحظيـة، بينمـا الرغبـة المرتبطـة بـالأذن تسـتدعى الإيقاعيـة وبالتـالى تسـتمر زمنيا."[٤٩]

كمـا أوضـحت الفقـرة أن شـهرزاد حاولـت جاهـدة تسـكين رغبـة شـهريار وترويضـها، بـإحلال قصـص النسـاء العفيفـات محـل النسـاء الخائنـات فـى غذائـه اليـومى. ومـن ثـم تكمـن عبقريـة شـهرزاد فـى تحويلهـا النسـاء مـن موضـوعات جنسـية إلـى موضـوعات للتخييـل الجنسـى، وانتهـت إلـى أن تشـكيل هـذا الـدخول إلـى سـاحة الرمزيـة خطـوة حاسـمة فـى مسـيرة شـهرزاد. ويـوازى هـذا التحـول فـى أهميتـه، اسـتبدال التضـحية الرمزيـة فـى الطقـوس الدينيـة بالتضـحية العينية.

أمـا النقـد الفرنسـى فقـد تمـادى فـى تقيـيم دور شـهرزاد المتعلـق بالرغبـة، وبلـغ بـه الأمـر أن جـرد شـهرزاد مـن كـل مؤهلاتهـا الأخـرى واكتفـى برؤيتهـا باعتبارهـا مجـرد رغبـة خالصـة ولا شـىء غيـر ذلـك، وهـو مـا نفـى أو علـى الأقـل أضـعف كـل منـاطق تميـز شـهرزاد مـن علـم وثقافـة ودهـاء إلـى غيـر ذلـك ممـا ذكرنـا مـن قبـل. فيتجـه النقـد الفرنسـى مـؤخرا اتجاهـا مغـايرا لعنصـر الإطـار ويبـدى اهتمامـا بفكـرة الرغبـة، حيـث أبـرز أندريـه ميكـل فـى مقالتـه<ألـف ليلـة وليلـة زائـدة> التـى نشـرت فـى **Ceritique Litterature Populaires** (٦٣ - مـارس ١٩٨٠ - ص ٢٤٣) التـرابط القـائم بـين الرغبـة وشـهرزاد. ويؤكـد جمـال الـدين ابـن شـيخ هـذا التـرابط فـى كتابـه <ألـف ليلـة وليلـة أو الكتـاب الحبـيس> بـاريس: ١٩٨٨، ويـذهب إلـى أن القـاص البـارع يصـبح <مكنـون / جـوهر الرغبـة>. وتلخـص فـدوى مـالطى دوجـلاس مغـزى وحـدود تعامـل شـهرزاد الصـحيح مـع مفهـوم الرغبـة، حيـث أوضـحت أن نجـاح شـهرزاد فـى تغييـر مفهـوم الرغبـة جعلهـا تصـبح سـيدة الرغبـة. وربمـا تتشـابه شـهرزاد مـع نسـاء الكتـب الجنسـية الأخريـات فـى الحنكـة الجنسـية، لكنهـا تختلـف عـنهن فـى أنهـا أخـذت على عاتقها تلقين الذكورة كيفية الممارسة الجنسية الراقية.

---

٤٩ - فريال جبورى غزول - جولة فى نقد ألف ليلة الجديد - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الثانى) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثالث عشر العدد الأول - ربيع ١٩٩٤ - ص ٢٩٩

* الاعتبار والتسلية بكارثة أكبر

كنا قد تعرضنا بشكل موجز لمفهوم الاعتبار والتسلية بكارثة أكبر فيما قبل مع الملك شاه زمان، لكننا سنتناولهما هنا تفصيليا كمنهج أساسى<لليالى> لنتبين أبعاد هذا المنطق على المستوى السيكولوجى، والارتباط الوثيق بينهما ودورهما المؤثر المختفى فى منهج شهرزاد السردى. فعندما يستقبل المتلقى حكايات الأدب الشعبى بصفة عامة أو <الليالى> بصفة خاصة، ستختلف نظرته لمجتمعه والعالم من حوله بعدما يقدم له الموروث الشعبى اتجاهات فكرية ورؤية تعليمية أخلاقية جديدة، ليقلب النظر فيها فيعتبر مما حدث لغيره. وفى نفس الوقت تعزيه تلك الحكايات وتؤكد له أنه ليس الوحيد الذى ربما تعرض لهذا الصراع أو ذاك، بل إن هناك من يشبهونه وهو ما يبعث الطمأنينة فى نفس المتلقى ويتيح له الفرصة لإسقاط المساحة بينه وبين الراوى والأحداث المروية، فيندمج داخل صراعات أبطال الحواديت آمنا فى محله لم يمس بسوء. وإذا طبقنا هذه الاتجاه بمنظور تأويلى أعمق سنجد أن الأمر يتعدى حدود صراع شهريار وشهرزاد، ويصبح المتلقى خارج<الليالى> هو المقصود الحقيقى من الاعتبار من هذه الحكايات ليزداد معرفة وتفسيرا للحياة من حوله.

"الأدب الشعبى يحول الفوضى إلى نظام وكل نوع من أنواع الإنتاج الأدبى الشعبى، مثل الحكاية الخرافية والأسطورة الكونية وأساطير الأخيار والأشرار إلى غير ذلك، إنما يهدف إلى تفسير جانب من جوانب الحياة، ولهذا فإنها تعد جميعها من صنع العقلية المفسرة القادرة على استغلال اللغة فى كلتا وظيفتيها، وهما الخلق والتفسير."[٥٠]

يعد منهج توظيف السرد للاعتبار والتسلية بكارثة أكبر من أكثر المناهج المتكررة بوضوح فى الحكاية الإطار وسيمتد ظلاله حتى الليلة الأخيرة من <الليالى>، لكنه سيختلف بين التفسير الصحيح والتفسير الخاطىء فى تبريره وتوظيفه من شخصية إلى أخرى حسب أهدافها وأيديولوجيتها. وقد أكدت<الليالى> على ذكر هذا المنهج تحديدا فى سطورها الأولى..

---

٥٠ – نبيلة إبراهيم – أشكال التعبير فى الأدب الشعبى – مرجع سابق – ص ٧

"*وبعد فإن سير الأولين صارت عبرة للآخرين * لكى يرى الإنسان العبر التى حصلت لغيره فيعتبر * ويطالع حديث الأمم وما جرى لهم فينزجر * فسبحان من جعل حديث الآخرين عبرة لقوم آخرين"[٥١]

إذن فقد أقرت <الليالى> مبدأ عاما سيسرى على جميع شخصياتها، ويرسم بدقة المنهج الذى سيقابلنا دائما قبل وأثناء فعل السرد الشهرزادى، وسنتتبع بدورنا هذه الأحداث بالتدريج حسب تصاعد الصراع الدرامى.. ففى البداية اعتبر شاه زمان من رؤية مشهد خيانة زوجة شهريار فى البستان، وتأكد أن شقيقه الأكبر والأقوى والأفرس والوريث الشرعى لرأس المجتمع لا يقل عنه فى الواقع تغفيلا وانهيارا، بل إن مصاب شهريار أعظم بكثير من مصابه. وقد أدى ذلك لتخفف شاه زمان من حمل صدمته النفسية كثيرا، فأقبل على الطعام الذى هو وسيلة الحياة بشهية كبيرة. لكن شاه زمان وظف هذا المشهد للاعتبار بصورة خاطئة، أكدت له من وجهة نظره التى تتناسب مع أيديولوجيته المتوارثة أن النساء جميعا كائن خائن يهدد المجتمع البطريركى فى عقر داره. ويمثل هذا الاعتقاد صورة مستقبلية ترديدية لاعتبار شهريار بصورة أكثر خطأ إثر مشهد الصبية والعفريت، هذا المشهد الذى أكد لشهريار أن العفريت بكل جبروته وسلطانه الغيبى الذى يفوق جبروت وسلطان شهريار البشرى المحدود يتعرض هو الآخر لفعل الخيانة المستمر، حسب مدلول عدد الخواتم فى حيازة الصبية وهو نائم كالطفل بجانبها. وبدلا من أن يرى شهريار الصبية باعتبارها أسيرة مخطوفة تخون كرد فعل وليس كفعل، اتخذها برهانا مطلقا لإدانة كل أنثى وأطلق حكمه المعمم المتحيز بخيانتهن جميعا ومن ثم بإعدام الأبكار منهن على وجه الخصوص.

"فلما سمعا منها هذا الكلام تعجبا غاية العجب وقالا لبعضهما إذا كان هذا عفريت وجرى له أعظم مما جرى لنا فهذا شىء يسلينا"[٥٢]

كان من المفترض أن تعتبر العذارى الضحايا من حادث الخيانة ومن فعل القتل المتكرر لكن هذا لم يحدث، لأنهن جميعا نماذج للأنثى التقليدية السلبية التى لاتملك حق التصرف والتفكير والعلم واتخاذ القرار. وذلك على النقيض من شهرزاد التى اعتبرت جيدا من حكاية والدها الوزير عن الحمار والثور ومن خيانة زوجة شهريار، وتعاملت مع ملكها المريض بشكل مختلف تماما مكنها من الإبقاء على حياتها وبنات جنسها فى الخاتمة. وعلى مستوى حكايات<الليالى> فقد أوردت الراوية شهرزاد لشهريار المستمع نماذج سيئة

---

٥١ - **ألف ليلة وليلة** - مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى - مرجع سابق - الجزء الأول - ص ٢

٥٢ - **ألف ليلة وليلة** - مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى - مرجع سابق - الجزء الأول - ص٤

كثيرة لخيانة السيدات والرجال، ليعتبر متلقيها ومريضها الوحيد ولتهدىء نفسه الجريحة وتصعد بمكمن عقدته من منطقة اللاوعى إلى منطقة الوعى حسب منهج التحليل النفسى، عندما يتأكد تماما أنه بأى حال ليس النموذج الأسوأ. فقد استطاعت شهرزاد الراوية المعالجة تشخيص داء الملك بدقة حتى أخرجته من عزلته، بعدما وظفت الحكايات كمرآة يتأمل فيها شهريار حكايته الخاصة. فأكدت له على مستوى التخييل وإعادة تمثيل المأساة أنه ليس المخدوع الوحيد، مما أهلها لخوض تجربة تقرير المصير وهى على دراية تامة بخطواتها المحسوبة. ولم تكتف شهرزاد بطمأنة مريضها أنه ليس المخدوع الوحيد بل هناك من هم أسوأ حالا ذكورا وإناثا، وإنما وظفت السرد فى خط مواز لإكساب الملك معرفة ورؤية جديدة لذاته ومملكته والعالم من حوله.

وتعرض مارى هوليبيك تحليلها لأبعاد الأدب الشعبى فى الشرق وقيمته، بعيون غربية مضطلعة بإعجاب وتعمق.."على أن الحكايات فى الفكر الشرقى لا تقتصر على مجرد كونها وسيلة لاستثارة العواطف. إنها بشكل عام تمثل شكلا من أشكال الإقناع، وهى فى ذلك تمتلك قيمة فعالة. وفى الكثير من الحالات تقوم بدور الجدل المنطقى العزيز على الإغريق والعرب. والحكاية تقوم بتجربة معاشة يقترحها المرء كعبرة لأولئك الذين لا يدركون العلاقة الحتمية بين الأسباب والنتائج، والذين لا يعرفون كيف يستخلصون درسا من وقائع الحياة."[٥٣]

تعتبر حكاية الحمار والثور التى رواها الوزير لابنته شهرزاد، نموذجا لاستمرارية توظيف فعل السرد بنفس الأغراض، مع اختلاف الاستجابة من شخصية لأخرى حسب معطيات التركيبة الدرامية والخلفية السيكولوجية بين شهريار وشهرزاد كما سيتضح..

* حكاية الوزير لابنته

عندما حكى الوزير لابنته شهرزاد حكاية صاحب الزرع والحمار والثور، كان ذلك هو رد فعله الأول تجاه قرار ابنته الفجائى بزواجها من شهريار، الذى سيفضى بها إلى الموت لا محالة من وجهة نظره. وطبقا لمردود هذا القرار المصيرى حاول الوزير الأب قدر استطاعته إثناء ابنته عن مغامرتها الخطرة

[٥٣] – مارى لاهى هوليبيك – أنثوية شهرزاد / رؤيا ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ٤١

وتثبيط همتها، لكن حكايته لم تثمر إلا تمسك شهرزاد أكثر بقرارها، ليتأكد الوزير فى النهاية من لاجدوى وسيلة إقناعه مع ابنته العليمة بالحكايات وسير الأولين.

فلم تكن مناورة الوزير تهدف فى نهاية المطاف إلا تأجيل اللحظة المحتومة، ومن ثم بدا الوزير أعزلا أمام ابنته وهزم منهجه القصصى السردى. لكننا لا نستطيع اعتبار هذه الهزيمة قراءة مستقبلية لهزيمة منهج شهرزاد السردى أمام شهريار، وذلك للاختلاف الكبير بين هذه الحالة وتلك. ففى الحالة الأولى يتعامل طرفا الصراع الوزير وشهرزاد بندية واضحة على المستوى الثقافى والعقلى والأيديولوجى، لامتلاكهما نفس المؤهلات أى الحكايات وامتلاك فعل السرد وكيفية توظيفه للتلميح بالنصيحة دون مباشرة ليعتبر متلقى الحكاية. ولأن شهرزاد ليست مريضة غير سوية ولا تستقبل الحكى كوسيلة للاستشفاء، لم يستطع الوزير توظيف حكايته لاكتساب الوقت حتى يثنيها عن قرارها. كما أن الاثنين راويان مدركان جيدا المبررات والأهداف الدرامية لفعل السرد، وهذا وحده يدعو لسقوط كافة مفاتيح الاستبصار والفضول والمنهج التعليمى تحت دائرة الضوء القوية، التى لا تستطيع أن تخفى الغرض الحقيقى للسرد أو حتى تتحايل على إخفاءه. وسبق أن ذكرنا أن شهرزاد نموذج متفرد بكل الأحوال داخل عالم الأنثى التقليدى، لتميزها بتركيبة درامية وخبرات تنتمى عادة لعالم الرجال. ومن خلال هذا المشهد الوحيد الذى يجمع بين الوزير الأب وابنته شهرزاد واستخدام الوزير نفس المنهج السردى، بدا لنا أن شهرزاد فى الواقع هى الامتداد المتوارث لهذا الوزير الممثل الآخر للسلطة الأبوية.

"ومهما يكن من أمر، فقد أثبتت الحكايات التمثيلية عدم فعاليتها، إذ إن الحكاية التى رواها الأب لم تربك البنت على الإطلاق. كما أن الحكايات التى يمكن أن ترويها البنت لم يطالب بها الأب. وبما أن الخصمين معا متحصنان ضد مفعول الحكاية، فقد تحولا إلى شكل آخر من أشكال الإرغام، حيث تتغلب شهرزاد على والدها الذى يستسلم لها خوفا من غضب الملك."[٥٤]

على الجانب الآخر يتجه فرج أحمد فرج الذى يعتمد على منهج التحليل النفسى إلى أن حكاية الوزير هى بداية مبشرة لانفراج الأزمة، لأن الوزير من وجهة نظره الذى يمثل صورة أبوية أكثر وداعة يعد بمثابة [أنا أعلى/ **Super - Ego**] داخلى، أى الضمير الذى يروض نزق السلطة

---

٥٤ – عبد الفتاح كيليطو – العين والإبرة / دراسة فى "ألف ليلة وليلة" – مرجع سابق – ص ١٨ / ١٩

وانـدفاعها فـى طريـق الـبطش. بينمـا يـرى محسـن مهـدى سـببا آخـر لعـدم اسـتجابة شـهرزاد لفعـل الـوزير السـردى، وإصـرارها رغـم كـل شـىء علـى قرارها المصيرى باختيارها الزواج من الملك لإنقاذ نفسها وبنات جنسها..

"وفـى هـذه الحالـة تكمـن المشـكلة فـى أن الـوزير الـذى يـروى القصـة لا يفهـم المقصـود منهـا. فحسـب فهمـه هـو هنـاك نقطتـان فـى القصـة لهمـا علاقـة مباشـرة بموقفـه هـو وشـهرزاد. فهـو يقـول إن موقـف شـهرزاد هـو موقـف الحمـار الـذى يتـدخل فـى شـئون غيـره وينتهـى بـه الأمـر بـأن يقـوم هـو بعمـل الثـور. أمـا هـو فيقـارن موقفـه بموقـف التـاجر الـذى سـوف يعاقـب شـهرزاد بالطريقة التى عاقب بها التاجر زوجته حتى جعلها تعدل عن رأيها."[55]

وإذا كـان مهـدى يـرى أن المشـكلة تكمـن فـى عـدم فهـم الـوزير للحكايـة التـى يرويهـا، فـنحن نـرى أن الـوزير يسـتوعب تمامـا مـا يرويـه. لكـن المشـكلة علـى النقـيض تكمـن فـى شخصـية شـهرزاد وإدراكهـا كافـة أبعـاد الحكايـة المرويـة، مـن منطلـق عوامـل النديـة المتـوفرة بكثـرة بـين الـوزير الأب وابنتـه الكبيـرة شـهرزاد كمـا ذكرنـا. كمـا أن المقارنـة التـى عقـدها الـوزير مـن خـلال حكايتـه بـين حيلـة الحمـار الـذى يتـدخل فـى شـئون غيـره وبـين موقـف شـهرزاد، تفتقـد إلـى أوجـه التماثـل أو علـى الأقـل التقـارب المطلـوب فـى عمليـة المقارنـة. فالحقيقـة أن شـهرزاد لـم تتـدخل فـى شـئون غيرهـا بـل إنهـا تقـتحم صـراعات تتعلـق بـأخص شـئونها، أى بقيمـة وجودهـا ذاتـه وقريناتهـا والأجيـال التاليـة. إذ إن صـراع شـهريار الـدرامى النفسـى يـرتبط شـرطيا بـالأنثى، ولا يحيـا فعليـا إلا فـى ظلهـا. كمـا أن تـدخل الحمـار فـى شـئون غيـره كـان بقصـد المكـر الخبيـث، حتـى كـاد يعـرض الثـور للمـوت عنـدما نصـحه بالامتنـاع عـن الطعـام. ثـم عـرض نفسـه أيضـا للمشـقة البالغـة التـى ربمـا تفضـى بـه إلـى المـوت، عنـدما قـام بعمـل الثـور وهـو غيـر المؤهـل لـذلك. أمـا شـهرزاد فهـى توظـف دهائهـا لخيـر نفسـها والجماعـة، وتنـتهج الفعـل السـردى المقتـرن بالحيـاة ولـيس بـالموت. ولـم يسـتطع شـهريار إفسـاد حيلتهـا أو كشـفها، لأنـه لا يملـك سـر المعرفـة مثـل التـاجر؛ خاصـة أن سـر المعرفـة يقتصـر فقـط علـى شهرزاد دون غيرها.

وعـن مـدى الارتبـاط المنطقـى بـين حكايـة الـوزير لابنتـه وبـين الصـراع الرئيسـى بـين شـهرزاد وشـهريار فـى الحكايـة الإطـار، انقسـم النقـاد إلـى فـريقين.. يـرى الفريـق الأول أن هنـاك علاقـة دراميـة قويـة بـين الاثنـين، أفـادت شـهرزاد كثيـرا فـى

---

[55] – محسن مهدى – ملاحظات عن ألف ليلة وليلة – ترجمة منى مؤنس – مجلة فصول – ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب – المجلد الثانى عشر العدد الرابع – شتاء ١٩٩٤ – ص ٦٣

توظيفها المستقبلى لفعل السرد وقراءتها للعواقب التى تنتظرها، وفى وقوفها بشكل أكثر عمقا على نقاط ضعف مريضها كى لا تكرر أخطاء غيرها من أبطال الحكاية. وتؤكد فريال جبورى غزول أن شهريار رجع إلى عرشه فقط عندما اطمأن أنه ليس حالة استثنائية، وبالمثل عندما يكتشف الحمار أنه يدفع ثمنا غاليا لنصيحته يبدأ فى محاولة استرجاع امتيازاته السابقة. كما يتبنى سمر العطار وجيرهارد فيشر نفس الاتجاه المؤكد للترابط العضوى بين حكاية الحمار والثور وبين الصراع الدرامى بين شهرزاد وشهريار، لكن بوجهة نظر مختلفة مدعمة بالبرهان العلمى..

"وفى محاولة من الوزير لتحذير ابنته من الزواج بالملك، خشية أن تقتل، يقص عليها قصة يهدف منها إلى إقناعها بأن براعتها لن تحول دون عزم الملك على قتلها. وتعد أول مثال للقصة - داخل - القصة، وهى خليط من الطرفة **anecdote** والخرافة **fable** والحكاية التحذيرية **cautionary tale**، على غرار العديد من الحكايات التى سوف تتبع فى مجموعة (ألف ليلة وليلة)."[٥٦]

و نحن نؤيد الآراء السابقة لما تحمله من مبررات نقدية تحليلية أقوى وأكثر إقناعا، من أراء الفريق الآخر من النقاد الذين لا يرون وجود أى دلالات مشتركة بين الحكايتين، مما يضعف أثر حكاية الوزير لابنته ويفترض عدم أهميتها وقيمتها الدرامية..

ثم نتوقف عند منهج الترديد الذى تتبعه <الليالى> دائما لنجده يظهر على السطح ثانية، للتأكيد على بعض المفاهيم المتوازية بين تشريعات المجتمع الأبوى البطريركى فى الحكاية الإطار وحكاية الحمار والثور. فمرة أخرى يؤكد الوزير على تبوء الذكر المسلم به للمجتمع الهرمى، لأن صاحب الزرع هو الوحيد الذى يملك ميزة سلطة المعرفة أى معرفة لغة الحيوان ومعرفة لغة الحكمة حيث تعدى من العمر عشرين عاما بعد المائة. كما أنه صاحب القوة الاقتصادية الرأسمالية، التى تملك القوة المادية الفعلية التى تكفل الحياة.

أما على مستوى عالم الحيوان فلم تكن مصادفة أن تقصر الحكاية مفتاح الحل والناصح الأمين على الديك، وهو الاختيار الذى يحمل دلالة واضحة لإرساء القواعد المعتادة للهرم الاجتماعى ولتأكيد الرمزية الجنسية المهيمنة.كما تؤكد حكاية الوزير على غلبة نموذج الأنثى المفتقد للعقل والوفاء.. فزوجة صاحب الزرع المهمشة الوجود التى لا نعرف لها اسما هى

---

٥٦ – **سمر عطار – جيرهارد فيشر – فوضى الجنس. التحرر. الخضوع / عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ١٣٦**

الأخرى مثل الملكتين السابقتين أو العذارى الضحايا، دفعها الفضول القاتل وقلة عقلها للاندفاع العبثى للتضحية بحياة زوجها فى سبيل مجرد المعرفة التى لن تجنى من ورائها أى شىء إلا إطفاء فضولها الطفولى. وبالتالى يظل الزوج المتربع على قمة مجتمعه دائما هو النموذج الأفضل، حتى أن صاحب الزرع وافق على التضحية بعمره إرضاء ومحبة لزوجته التى هى فى الأصل قريبته.

نعود للصراع الدرامى الأساسى فى الحكاية الإطار بشخصياته الأربع المنقسمين.. شهريار وشاه زمان، وشهرزاد ودنيازاد. فطبيعة شبكة العلاقات التى تربط بين الأنثيين هى نفسها التى تربط بين الذكرين أى علاقة القرين الترديدية التناظرية، مع الفارق أن نموذج دنيا زاد لعب دورا أكثر إيجابية وفاعلية داخل سياق الصراع الدرامى مقارنة بنموذج شاه زمان. ومن هذا المنطلق يطلق عليها فرج أحمد فرج <أنا مساعد> أو <أنا آخر> **/ Alter Ego)** بالنسبة لشهرزاد.

"هذه هى ظاهرة القرين **Double**، وهى الظاهرة الشهيرة نفسها فى التحليل النفسى، ظاهرة المرآة. فالقرين أو الشقيق أو الرفيق جميعها بمثابة صور مرآوية للذات، فكأن الذات لا تدرك نفسها ولا تعى ذاتها إلا منعكسة فى آخر هو بالنسبة لها مرآة ترى فيها نفسها وتعى ذاتها وتحقق وجودها، بل تتحقق من هذا الوجود."[٥٧]

يستمد الصراع الدرامى بين شهرزاد وشهريار قوته وإثارته، من قوة معطيات كل منهما فى تركيبة الشخصية وخلفياتها ومبرراتها وأهدافها الدرامية.. فشهرزاد التى تتظاهر وتختبىء وراء ضعف الأنثى الظاهرى، تخفى بداخلها سيدا شديد المراس لا يعرف إلا لغة الحياة. أما شهريار الذى يتظاهر ويختبىء وراء قوة الذكر وسلطوية الملك والحقوق المكفولة له من البيئة الثقافية والسياسية والاجتماعية من حوله، يخفى بداخله عبدا ضعيفا مطعونا فى الصميم لا يعرف إلا لغة الموت.

* سلبيات الحكاية الإطار وتأويلاتها الأعمق

برغم تعدد مناطق القوة والاختلاف الدرامية الكامنة فى شهريار وشهرزاد، فإن بعض النقاد توقفوا أمام جوانب ضعف بدت لهم من حيث أساس البنية

---

[٥٧] – فرج أحمد فرج – <u>التحليل النفسى وألف ليلة وليلة – دراسة تمهيدية</u> – مرجع سابق – ص ١٢٦

الدرامية <لليالى> ذاتها، أو من حيث طبيعة المناخ السياسى والاجتماعى المحيط التى لا تستطيع شهرزاد التصدى له بمفردها. فعلى سبيل المثال أبدى سعد محمد فرج الكثير من الاعتراضات على كيفية البناء الدرامى لشخصيتى شهرزاد وشهريار، وسنكتفى بالفقرة التالية لتبين مبررات الاعترضات المقدمة وكيفية تحليله لها..

"هكذا تصف الليالى أهم شخصية فيها (شهريار) واكتفت أن تقول عنه إنه ابن ملك من ملوك ساسان وإنه فارس وحاكم عادل وقد أحبه أهل البلاد. لكنه ليس فى هذه الكلمات ما يحقق رسم الشخصية ويوضح معالمها وحدودها، فلكى يوفق الكاتب فى رسم شخوصه ينبغى أن يتعرف إليهم واحدا واحدا ويعيش معهم فى ذهنه برهة كافية حتى يقرر أو يكتشف لكل واحد منهم أبعاده الثلاثة.. البعد الجسمانى أو الشكلى والبعد الاجتماعى والبعد النفسى."(٥٨)

بينما نرى نحن أن أرسطو عندما حدد هذه الأبعاد الثلاثة للشخصية الدرامية كان يخص المسرح، وهو جنس أدبى يختلف تمام الاختلاف عن جنس الحواديت الشعبية والأساطير. وإذا افترضنا جدلا أن هذه الأبعاد الثلاثية نستطيع تطبيقها على شخصيات الحكاية الإطار، فسنجد أن الأدب الشعبى يتعامل مع أنماط وليس شخصيات تحمل خصوصية ما تميزها عن غيرها. وقد اتبعت <الليالى> هذا المنهج ذاته فى حكاية الوزير لابنته ولم نعرف عن صاحب الزرع مثلا أو زوجته أى شىء، إلا بقدر ما تريد الحكاية أن نحاط به علما للربط بين دلالات الحكاية ودلالات الصراع الرئيسى بين شهرزاد أو شهريار حسب قدرات ورؤية كل متلقى. كما ينطبق نفس المنهج على حكايات <الليالى> بالتبعية مع تعدد مؤلفيها التى تصف أبطالها بصفات مطلقة مبالغة، مثل وصف البطلات أنهن غاية فى الجمال و تقديم الجارية تودد على سبيل المثال باقتنائها العلم الغزير الذى لا يضاهى وهكذا، ليظلوا جميعا فى ظل دائرة السحر والغموض المحبب والخيال. كما أن الحكاية الإطار أوضحت بالفعل فى السياق الدرامى، قدرا من البعد الاجتماعى والنفسى للملك شهريار قبل وأثناء وبعد خيانة زوجته بما يفيد الحبكة الدرامية، وهى التى بنى عليها النقاد أبحاثهم وتحليلاتهم مع اختلاف المناهج والرؤى النقدية. وماذا سيضاف إلى المتلقى إذا علم مثلا أن شهريار طويل أو قصير أو دميم أو ما شابه من تلك المواصفات الجسمانية، فخيانة الأنثى فى أعراف المجتمع الهرمى الذكرى لا

---

٥٨ – سعد محمد فرج – <u>أثر ألف ليلة وليلة فى المسرح المصرى المعاصر</u> – رسالة ماجستير – إشراف نبيل راغب – أكاديمية الفنون – المعهد العالى للنقد الفنى – ١٩٨٩ – ص ٣٧/٣٦

تبرر ولا تغتفر بأى حال من الأحوال من المنظور الدينى والسياسى والاجتماعى والثقافى. وإذا بحثنا عن تطبيق القواعد بحرفيتها على الحكاية الإطار، نكون قد تعاملنا مع <الليالى> بالمنهج التقليدى البحت بقواعده الصارمة، التى لم تكتسب صرامتها إلا بفضل من يتمسك بحرفيتها المقيدة. أما المغربية فاطمة المرنيسى فقد أسقطت كل مؤهلات شهرزاد المتفردة ولم تبق منها إلا جانب الرغبة الغريزية، التى حققت من وجهة نظرها العفو عنها بعد انتهاء>الليالى>. ولن نستعين برأى فاطمة المرنيسى تفصيليا، وإنما سنعرض بدلا منه تعليق أو بمعنى أدق اعتراض فدوى مالطى دوجلاس على رؤية المرنيسى لشهرزاد:

"وتفجؤنا هذه النزعة اللانسائية بشكل مسرف فى كتابات فاطمة المرنيسى، الكاتبة النسائية المغربية (فى كتابها <شهرزاد ليست مغربية>، الدار البيضاء: ١٩٨٨) التى تذهب إلى أن شهرزاد لا تتعدى كونها>فتاة شابة تتسم بالبراءة، قد ساقها حظها العاثر إلى فراش شهريار. فلم تفلح شهرزاد سوى فى تحقيق الغلبة الخارقة للبراءة>. وهذا الرأى من شأنه الاستهانة بدراية شهرزاد وفطنتها من جهة، وقدرتها على المبادرة وبراعتها فى الأداء من جهة أخرى."[٥٩]

أما عن نقطة الضعف التى لم تستطع شهرزاد مجابهتها كما تراها فدوى مالطى دوجلاس، فقد تمثلت فى انتفاء الكمال عن قوة فعل السرد الشهرزادى. وتوضح أنه إذا كانت شهرزاد قد قامت بالسرد فقد عمل شهريار على تدوين النص حتى يتسنى لخليفته من بعده نسخه وتوزيعه، ويعنى ذلك برأيها أن عالم شهرزاد عالم سريع الزوال لأنه يعتمد على الأداء الشفاهى الذى يقاس بالزمن ويرتبط به ويروى عما حدث فى>ألف ليلة وليلة>؛ أما كتابة الأدب وحفظه فهما سلطة مخولة للذكورة فقط. إذن فالدور الاستثنائى الذى قامت به شهرزاد – من حيث هى سارد – هو دور عرضى، كانت قد استدعته الحاجة عند تأزم الموقف وإذا به يبلغ منتهاه مع نهاية الأزمة.

وبرغم كل الدراسات العديدة التى قامت بتحليل أعماق ومدلولات الصراع الدرامى بين شهريار وشهرزاد ومدى تحقق ارتباطه بأيديولوجية المجتمع المحيط، فإن بعض النقاد خرجوا عن الإطار المحدد <لليالى ألف ليلة وليلة> وتوصلوا لتأويلات أكثر شمولية لهذا الصراع المثير بين البطلين..

---

٥٩ – **فدوى مالطى دوجلاس** – جسد المرأة. كلمة المرأة – الخطاب والجنس فى الكتابة العربية (الإسلامية) – السرد والرغبة : شهرزاد – **مرجع سابق – ص ١٥٥**

"ويمكن أن نعيد صياغة الحبكة السردية صياغة أكثر تجريدية بقولنا إنها لعنة يعقبها تمزق ويليها فى الخاتمة إبطال هذه اللعنة. وهذه الصياغة تحمل فى طياتها أصداء أساطير الخلق السامية؛ حيث نجد خروجا على النسق والتوازن الأولين يعقبه الضياع وينتهى بالخلاص. فليست (ألف ليلة وليلة) فى جوهرها إلا صيغة شعبية للفردوس المفقود الذى يتم استرجاعه. فنعيم الزوجين الأولين فقد بعد أكلهما فاكهة الشجرة المحرمة، أى تذوقهما فاكهة المعرفة. وقياسا على ذلك، فإن التابو والمعرفة مفتاح فى حكايات (ألف ليلة وليلة). فالخطيئة والموت مقترنان فى كل هذه القصص. ففى أساطير التكوين المقدسة نجد إصرارا على عنصر الفقدان، بينما (ألف ليلة وليلة) تؤكد إمكان الاسترداد. فقصة شهرزاد تكرر وتكمل أسطورة الخلق."[٦٠]

أما سمر عطار وجيرهارد فيشر فيربطان فى تحليلهما، بين تطور هذا الصراع المرير و تطور الحضارة الإسلامية ككل. فقد وجدا أن المهمة التحضيرية للمرأة كما تتضح من القصة الإطارية <لألف ليلة وليلة>، موازية بما هى صورة أدبية لعملية التحضر خلال الحقبة المبكرة للحضارة العربية الإسلامية، التى امتدت فيها هذه الحضارة من الأصول الوثنية البربرية إلى المنجزات العظمى فى عصرها الذهبى.

وأيا ما كانت تأويلات النقاد لأبعاد الصراع الدرامى، إلا أن هناك نقطة اختلاف هامة بينهم حول تفسير وتقييم النجاح الذى حققته شهرزاد فى خاتمة<الليالى> بصدور قرار شهريار بالعفو عنها. فيرى رضا غالب أن قدرة شهرزاد على ترويض شهريار وإبقاء الأخير على حياتها وانتشاله من أزمته النفسية فى علاقته بالمرأة، هو النجاح الحقيقى الكبير فى الإبقاء على الرجل فى حياة المرأة واستمرار للوجود الإنسانى. ومن ثم فإن تحقيق الذات عند شهرزاد هو بناء لهذه الذات، وعليه فإن الصراع فى <الليالى> هو صراع بين الهدم ومقاومة الهدم الإنسانى إلى أن تنتهى <الليالى> بهدوء النفس الهادمة التى تحترم الآن نصف البشرية الآخر وتبقى عليه. وعلى النقيض ترى فدوى مالطى دوجلاس أن نجاح شهرزاد هو فى الحقيقة نجاح ظاهرى وقتى، تحول بالتدريج من غاية إلى مجرد وسيلة. أى أن ارتداد شهرزاد فى خاتمة العمل جسدا وتخليها عن دورها باعتبارها راوية وأديبة لتصبح أنثى وأما فقط، يعد تنازلا واضحا عن نسوية التوجه الرئيسى لشهرزاد. ويؤيد سمر عطار وجيرهارد فيشر هذا الرأى ويصيغانه بشكل أقوى ليدخلانه فى قالب إشكالية

---

٦٠ – فريال جبورى غزول – البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة – مرجع سابق – ص ٧٨

درامية تستحق البحث والدراسة، حيث يؤكدان أن شهرزاد التى تقابل فى أدائها وشخصيتها نمط المرأة الإباحية توظف عفتها وذكائها فى الحقيقة لترسيخ أركان المجتمع الرجولى. ورغم أن القصة تجمل دور المرأة، لكنه يظل دورا ثانويا يستدعى الخضوع لسلطة الرجل، وتزعم>ألف ليلة> أن هذا الخضوع يؤدى فى آخر الأمر إلى مصلحة المجتمع. وبالتالى لا تستهدف ثقافة شهرزاد تحقيق ذاتها إنسانيا، بل إنها فى حقيقة الأمر لم تكن إلا فى خدمة النسق الهرمى للمجتمع؛ وبهذا ينفيان تشكيل نموذج نسوى مقبول. كما يقرران أيضا أن للمرأة دورين نمطيين أحدهما شرير ومخرب ويجب استئصاله كما يدعو النص، ودور آخر فاضل وبناء؛ لكنه فى التحليل الأخير لا يجاوز كونه تسكينا للرجل وتصحيح مساره. وبالتالى فقد نجحت شهرزاد فى إنقاذ مجتمعها من شرور الملك من خلال خضوعها واستئناسها له، لا عبر مقاومتها وتحديها ومعارضتها ومطالبتها بحقوقها باعتبارها إنسانا. أى أن القصة الإطارية تقدم صورة رومانسية لعلاقة المرأة المحكومة بالرجل الحاكم، ونموذجا أيديولوجيا مزيفا لمجتمع مثالى سعيد.

ونحن بدورنا نؤيد الرأى الأول لرضا غالب الذى يشير لنجاح شهرزاد، فى تحقيق الحياة لدى الطرفين. فعندما استحلفت شهرزاد شهريار بأولادهما الذكور الثلاثة للعفو عنها فى خاتمة>الليالى>، أجابها شهريار أنه لا يحتاج شفاعة الذكور لكونه عفا عنها منذ زمن بعيد بعد أن اطمأن تماما إلى عفتها وطهارتها.

الباب الثانــى

"شهرزاد"

توفيق الحكيـم

الفصل الأول

شهرزاد و مفهوم تطبيق التعادلية

استلهم توفيق الحكيم المادة الفنية لكثير من أعماله من تراث التاريخ والأساطير والقرآن الكريم، كما تجلى بوضوح فى مسرحياته <شهرزاد> و<أهل الكهف> و<إيزيس< و<بجماليون> و<السلطان الحائر> و<سليمان الحكيم> و<أوديب> وغيرهم. وقد حاول التوفيق بين هذه الخامة الإبداعية وبين فكره وقضاياه التى تشغله ويريد طرحها، بما يتناسب مع أيديولوجيته وفلسفته الخاصة. وقد برر توفيق الحكيم هذا التوجه بإيمانه بوجود رواسب من آلاف السنين راسخة فى وجدان الشعب، وأن استلهامه التراث والأساطير ليس سوى محاولة منه لمد حبل يربط حياتنا الروحية والفكرية فى أطوارها المختلفة. ولا يكمن الفن لدى الحكيم فى الهيكل، بل فى الثوب الجديد الذى يلبسه للهيكل القديم؛ أى أنه - على حد تعبيره - الكسوة المتجددة لكعبة لا تتغير. ويحمل فعل استلهام التاريخ والأسطورة فى حد ذاته عدة وظائف يقوم بها تلقائيا لتتفاعل مع المتلقى، لكن هذه الوظائف أو المميزات مشروطة بمدى موهبة المؤلف وتمكنه من أدوات عمله.. "الاستعانة بالتاريخ والأسطورة.. وهذه تساعد المشاهد على الاقتناع بالشخصية والحدث، لأن المشاهد يرى فى الشخصيات التاريخية والأسطورية حقائق مسلما بها. وفى هذه الحالة لا يطلب المشاهد الواقعية بقدر ما يرتفع بخياله إلى جو من التاريخ والأسطورة. ولكن هذا لا يتم لدى المشاهد بنجاح إلا إذا أجاد المسرحى حبك العقدة وتلاحم الشخصيات ووضوح سماتها. هذه الظاهرة تراها واضحة فى مسرحيات الحكيم التى اتخذت الأسطورة والتاريخ عنصرين فاعلين فيها مثل أهل الكهف وشهرزاد."[٦١]

* مفهوم المسرح الذهنى

لن نستطيع بدء تحليل جدلية العلاقة الوثيقة بين تعادلية توفيق الحكيم ومسرحية>شهرزاد<، قبل التوقف عند مفهوم <المسرح الذهنى> الذى أطلقه الحكيم على بعض أعماله ومن بينها مسرحية <شهرزاد>. ذلك

---

[٦١] - محمد زكى العشماوى - البناء الدرامى.. لمسرح الحكيم.. - توفيق الحكيم - الأديب. المفكر. الإنسان - وزارة الثقافة - المركز القومى للآداب - الكتاب التذكارى - العدد الأول - ب. ت - ص ٢٠

لما أثاره هذا المسمى من جدل كبير بين النقاد عن حقيقته وقيمته ومواصفاته وقدراته ومميزاته وسلبياته، ولمدى ارتباط هذا المسرح الذهنى بواقع المجتمع المعاش بقضاياه وصراعاته.

فسر الحكيم مسرحه الذهنى أو الفكرى بأنه المسرح الذى يقوم على الصراع بين الأفكار، وقد لجأ إليه لأنه الأكثر ملاءمة للصراعات الفكرية المطروحة فى مسرحياته. فلا يمكن تجسيد الصراع بين الإنسان وبين القوى الخفية التى هى أكثر من الإنسان مثل الزمن أو المكان حتى يلائم المسرح المادى، إلا إذا انتهج طريقة التجسيد الوثنية التى اتبعها أشيل مثلا عندما جعل القوة والبحر أشخاصا قائمة تتكلم. ولا يعتقد الحكيم أن العقلية العربية تستسيغ هذا الأمر، وهى التى جردت <الله> من كل تجسيد وأجبرت ذهنها على قبوله متمثلا فى<الفكرة> وحدها عارية منزهة عن كل غلاف كثيف خارجى. كما أكد الحكيم أن هذا المسرح لابد أن يكون بطبيعة الحال رمزيا، لأن الرمز من وجهة نظره ما هو إلا انعكاس لعمومية الفكرة التى تقوم عليها المسرحية. وتتحدى هذه الفكرة فى مفهومها حدود وقائع الشخصية وصفاتها، فهى ليست فكرة تخص أحد الناس دون غيره بل هى رمز لطابع بشرى شامل. وعلى الجانب الآخر أبدى محمد مندور اعتراضه على تصنيف هذا المسرح بالمسرح الذهنى، لأنه يرى أن قيام هذه المسرحيات على فروض فكرية يجعل من الأفضل أن نطلق عليه <المسرح التجريدى>، حيث لا تنتمى للمسرح الذهنى الذى يجده عند إبسن وبرنارد شو. وإذا افترضنا جدلا صحة تسمية هذا المسرح بالذهنى، فإنه ليس من اختراع الحكيم فى شىء..

"والمسرح الذهنى فن لم يبتكره توفيق الحكيم. بل هو اتجاه عام ظهر فى القرن الماضى فى الآداب العالمية فيما يسمى بالدراما الحديثة التى ابتدأها إبسن النرويجى، ثم أمعن فى هذا الاتجاه برنارد شو الأيرلندى. ويعتبر مسرح سارتر هو الآخر من النوع الذهنى. ولكن هؤلاء العمالقة يجمعون فى مسرحهم بين الرمزية الواقعية ويجعلون الشخصيات الحية طرفا فى الصراع حتى ولو كان هذا الصراع ذهنيا خالصا وهم بذلك يظلون داخل المفهوم الدرامى التقليدى للمسرح منذ أن وضع الإغريق القدماء أصوله الفنية، بل من الممكن أن نزعم أن المسرح الذهنى بالمعنى الذى يفهمه توفيق الحكيم قد عرفه اليونان أنفسهم فى الصراع بين الإنسان والقدر مثلا على نحو ما نشاهد فى مسرحية <أوديب ملكا> لسوفوكليس، أو بمعنى أدق الصراع بين الإنسان والحقيقة فى تلك المسرحية العاتية."[٦٢]

وعن قيمة المسرح الذهنى ركز بعض النقاد على نقطتين سلبيتين بالتحديد.. الأولى ابتعاد شخصيات مسرح الحكيم الذهنى عن الحيوية والتفاعل النابض رغم إجادته الكبيرة فى اختيار القضايا والصراعات التى

---

[٦٢] – محمد مندور – مسرح توفيق الحكيم – الطبعة الثالثة – دار نهضة مصر للطباعة والنشر – ب. ت – ص ٤٠

يطرحها، استنادا على اعتراف الحكيم نفسه بأنه جعل شخصياته المسرحية تغلب عليها الناحية الأسطورية فأصبحت أفكارا تتحرك فى المطلق من المعانى مرتدية أثواب الرموز. ثانيا إن الحكيم ظل متشبثا ببرجه العاجى وطرح فى مسرحه قضايا فلسفية تتحرك فى فلك التجريد، لا علاقة له بأهل الأرض ومعاناتهم ومشكلاتهم وصراعاتهم وأحلامهم. ولم يلتفت هؤلاء النقاد لتعريف الحكيم الواضح للفن بوصفه أداة الإنسانية لتأمل ملامحها ومعرفة نفسها، لأن الفن من وجهة نظره ليس مجرد تعبير عن مشاعر الإنسان الذاتية فحسب لكنه تفسير للحياة ونقدها فى ذات الوقت.

وعلى النقيض يرى غالى شكرى أن الحكيم كان على العكس شديد الالتصاق بقضايا وطنه على غير ما يبدو تماما..

"ولهذا كان الشكل المسرحى لأعماله هو المرادف الموضوعى لعزلته العاجية. وقد تسبب هذان العاملان كما قلت فى تصور البعض لتوفيق الحكيم على أنه فنان البرج العاجى، أى المنفصل عن قضايا العصر ومشكلات المجتمع. وليس هذا صحيحا، لأن هذا النوع من التفكير مصدره الخلط بين الشكل والمضمون فى حياة توفيق الحكيم وفنه. فقضايا العصر ومشكلات المجتمع هى <المضمون> وليست الشكل."[٦٣]

وتؤيد سهير القلماوى هذا التوجه التحليلى عندما أوضحت أن المسرحية الذهنية التى رآها البعض تمثل تحليقا فى السماء انطلاقا من برج عاجى هى فى الواقع مرتبطة بالأرض، ولولا ارتباطها بالأرض لما أثارت هذا الصراع المأسوى الذى بنى عليه الحكيم مسرحه.

"من هنا كانت المسئولية الحضارية والإنسانية الجسيمة الملقاة على عاتق الأديب والفنان، إذ يرى الحكيم أن الأديب أو الفنان إذا لم يشعر أنه مسئول عن مصير الإنسان وحضارة الإنسان فى الغد، وأنه يمكنه أن يكافح بوسائله التى يحذقها، تبعا لطبيعته واستعداده وكفايته وأسلوب تعبيره وإبداعه، إذا لم يشعر بهذه المسئولية فقد نام الحارس الوحيد للحضارة الإنسانية، بعد أن فقد الرؤية النقدية والتقدمية والتصحيحية للإعوجاج البشرى."[٦٤]. ومن خلال تحليل مسرحية <شهرزاد> وأبعاد صراعاتها ورموزها، ستتطرق الباحثة لهاتين النقطتين بالضرورة لنتبين مدى صحة هذه الآراء..

من البديهى أن هذا المسرح الذهنى واتجاه توفيق الحكيم لاستلهام الأسطورة والتاريخ والقرآن الكريم لم ينشأ من فراغ، بل كان وثيق الارتباط بالظروف المحيطة فى الوطن على كافة المستويات خاصة أن<شهرزاد>

---

[٦٣] – غالى شكرى – ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٥ – ص ٤٢

[٦٤] - نبيل راغب - توفيق الحكيم ناقدا مسرحيا - المركز القومى للمسرح - وزارة الثقافة - ١٩٩٩ - ص ١٠٥

صدرت عام ١٩٣٤، وهى المرحلة التاريخية التى شهدت تقلبات سياسية واجتماعية وثقافية عديدة فى مصر. وقد اعتبر بعض النقاد نشأة المسرح الذهنى فى حد ذاته نقطة تحول فى الفكر العربى، وهو ما يدحض الآراء التى تؤكد انفصاله عن قضايا المجتمع. كما توقف الكثير من النقاد الغربيين أمام سبب نشأة المسرح الذهنى فى هذه المرحلة الحرجة من القرن السابق، وربطوا بينها وبين قلق النهضة الحضارية التى تحاول مصر القيام بها تاركة وراءها صراعات المقدسات والغيبيات التى لا تواكب التطور التاريخى الجارى. فأصبح هناك صراع بين الوجود الأسطورى لمصر والوجود الواقعى، بالإضافة لعوامل التأثر الطبيعى بالفكر الغربى المتفاعل مع الفكر الإسلامى المتأصل فى القلوب والعقول؛ وهذا ما بنى عليه هؤلاء النقاد تحليلهم لهذه الأعمال المسرحية.

"<توفيق الحكيم وتحول الفكر العربى> موضوع شغل الباحثين الأجانب وأخرهم عهدا بذلك المستشرق اليوغوسلافى الدكتور سليمان جروز دانيتش أستاذ الأدب العربى بجامعة سراييفو بيوغوسلافيا والذى حصل على درجة الدكتوراه عن موضوع (التحول الفكرى للعرب والمسرحيات الذهنية عند توفيق الحكيم). وقد ركز المستشرق بحثه على المسرحيات الذهنية التى يستطيع الباحث أن يرى من خلالها نقطة التحول فى التفكير العربى، ذلك أن العرب الآن فى مرحلة تحول حضارى عظيم، وأن أهم عناصر أى حضارة هى طريقة التفكير، أو على الأصح تغيير طريقة التفكير التى تنتج عنها أفكار جديدة تؤدى إلى رؤية جديدة للعالم. ويرى الباحث اليوغوسلافى أن توفيق الحكيم فى مسرحياته الذهنية قد عبر عن طريقة التفكير العربى وانتقالها من روح القرون الوسطى، أى روح التفكير الإقطاعى الزراعى المبنى على العقائدية الميتافيزيقية الجامدة بالنسبة إلى موقف الإنسان من الطبيعة والتاريخ والكون، إلى طريقة التفكير الحديثة بالنسبة إلى موقف الإنسان ونظرته المتحركة والطليقة إلى مصيره."[٦٥]

ويقترب الفرنسى أ. بابا دوبولو أكثر من وقائع التاريخ المصرى، ويربط بين مسرح الحكيم الذهنى ووقائع ملموسة محددة بشكل ليس متفهما فقط لأحداث التاريخ، بل واعيا أيضا بطبيعة الإنسان المصرى بمعتقداته ومسلماته الروحية والدينية التى يحيا بها عفويا..

"وكانت مصر قد شرعت تجتاز مرحلة حاسمة دقيقة من تاريخها، فى السنوات الأخيرة للحرب العالمية الأولى... مرحلة كان مقدرا لها أن تحدث

---

٦٥ – محمد شلبى – مع رواد الفكر والفن – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٢ – ص ٤٥/٤٦

تحولا بعيد المدى فى نفوس جميع شباب ذلك العهد. ذلك لأن الثورة الوطنية التى امتدت من سنة ١٩١٩ م إلى سنة ١٩٢٢ م كانت جماع قرن كامل من التقدم والرقى، امتدت فيه يد التطور الحديث إلى كل ناحية فى البلاد التى تفتحت للأفكار الحديثة التى كانت فى تفاعل وتخمر مستمرين فى أوروبا منذ الثورة الفرنسية حتى الثورة الروسية. وكانت الآراء الخاصة بالقومية وبالديموقراطية السياسية والاجتماعية قد تغلغلت فى مصر إلى حد بعيد بفضل الصفوة المثقفة من أبناء مصر، والذين تعلموا فى فرنسا..."[٦٦]

وأخيرا يؤكد بعض النقاد أن المسرح الذهنى لا يصلح إلا للقراءة، وهو ما أوحى به إليهم توفيق الحكيم ذاته. بينما يرى نبيل راغب خطأ هذا الاعتقاد:

"وبالتالى لا يقصد الحكيم بالمسرح الذهنى المسرح المقروء بصفة محددة، بل يقصد المسرح الفكرى الجاد الذى يشعل جذوة التفكير الموضوعى وغير التقليدى عند المشاهدين. المسرح الذى يتخذ من ذهن المشاهد منصة له بعيدا عن وسائل الجذب الفج والإثارة الرخيصة. ولا شك أنه مسرح يحتاج إلى مهارة معينة وثقافة واسعة وفكر عميق من المخرج الذى يتصدى لمثل هذه الأعمال المسرحية حتى يستطيع أن يصل بها إلى الجمهور. وكعادة توفيق الحكيم العملية والواقعية، فإنه إذا لم يعثر على هذا الطراز الفريد من المخرجين، فإنه يقنع بنشر مسرحيته فى كتاب حتى تكون تحت طلب القراء أو النقاد أو الدارسين. أى أن قضية المسرح الذهنى كانت نتيجة مباشرة لندرة المخرجين القادرين على تقديم هذا النوع من العروض المسرحية، ونتيجة أيضا لغياب الجمهور المثقف الواعى الذى يمكنه استيعاب مثل هذه الأعمال الراقية، خاصة فى جيل توفيق الحكيم الذى اعتاد مسارح عماد الدين وروض الفرج واسكتشات كشكش بيه عمدة كفر البلاص".[٦٧]

أما فيما يخص <شهرزاد> داخل منظومة هذا الارتباط الوثيق فيحلله غالى شكرى بقوله، إنه بالرغم من أن <شهرزاد> دراما أسطورية تعتمد على الإطلاق والتعميم، إلا أنها شديدة الارتباط بتلك المرحلة التاريخية التى صدرت خلالها. ويقصد مرحلة الأزمة الشاملة للنظام الرأسمالى والابتعاد النسبى عن التجربة الاشتراكية فى مهادها التطبيقية وأصولها النظرية على السواء، وهى المرحلة السابقة على الحرب العالمية الثانية مباشرة حيث تتسم بالغموض

---

[٦٦] – أ. بابا دوبولو – **توفيق الحكيم وعمله الأدبى** – السلطان الحائر – توفيق الحكيم – ترجمة عبد الغفار مكاوى – مكتبة مصر – ١٩٨٨ – ص ١٧٩

[٦٧] – نبيل راغب – **توفيق الحكيم ناقدا مسرحيا** – مرجع سابق – ص ١٩٩/١٩٨

والتوتر. كما تعتبر المنعطف فى تاريخ الإنسان الذى جذب الحكيم إلى عالم المطلقات، وإن اتصل هذا العالم بأعمق هموم البشر وأدق خلجاتهم.

لكن مسرحية <شهرزاد> لتوفيق الحكيم لا تحمل فقط خلفية وطنية محلية من الأفكار والمعتقدات، بل هى انعكاس لفكر الحكيم الشرقى الذى صدم فى عقلية الغرب بمفهوم الإنسان لحريته المطلقة أمام مصيره، بعدما قام بتأليه نفسه وإعلان موت الإله الحقيقى. فالإنسان الحر الذى لا شريك له ولا سلطان لقدر عليه مع ما ركب فيه من غرائز الحرب والكفاح، عندما جحد وجود غيره على الأرض وأنكر كل قوة غير قوته فى الدنيا لم يجد ما يوجه إليه غرائز حربه ونشاط كفاحه غير نفسه؛ فانقلب محاربا نفسه هادما لذاته.

"لم تعد مأساة الإنسان تتمثل فى قوى قدرية غيبية أو ميتافيزيقية لا قبل له بها، بل أصبحت تتمثل فيه هو نفسه الأمارة بالسوء التى تجعله يخشى دماره المادى بيده هو نفسه."[٦٨]

وقد قصدنا هنا التوقف تحديدا أمام التفسيرين المتعلقين بمدى ارتباط مسرحية <شهرزاد> بتقلبات مصر التاريخية والحضارية والثقافية من جهة، وبمنظور الغرب لحرية الإنسان من جهة أخرى، لما لهما من دور لا غنى عنه فى تحليل دلالات رموز الشخصيات وتأويلات صراعات المسرحية فيما بعد تفصيليا.

وسنعتمد فى هذا الباب كثيرا على آراء توفيق الحكيم ذاته، حيث قدم لنا بنفسه عبر كتبه ومقالاته العديد من التفسيرات والتحليلات لأعماله وفتح الكثير من الأبواب المغلقة؛ وهو أمر غريب أن يتولى المؤلف عملية الإبداع وعملية تحليل أعماله فى نفس الوقت..

"ونظرا لإحساس الحكيم بمسئوليات الريادة، خاصة فى مجال المسرح، فإنه وجد من العبث وتضييع الجهد والطاقة أن يقتصر جهده النقدى على أن يندب حظ المسرح المصرى فى افتقاره إلى حركة نقدية بناءة وواعية وناضجة، وسرعان ما بدأ بنفسه بأسلوب عملى للغاية."[٦٩]

كما سيتم التعرض بالضرورة لبعض المقارنات بين مسرحيات <شهرزاد> و<أهل الكهف> و<بجماليون> و<إيزيس> و<السلطان الحائر> و<يا طالع الشجرة>، من منطلق الأسس الفكرية وطبيعة الصراعات المشتركة بينهم

---

٦٨ - نبيل راغب - <u>توفيق الحكيم ناقدا مسرحيا</u> - مرجع سابق - ص ٨٣

٦٩ - نبيل راغب - <u>توفيق الحكيم ناقدا مسرحيا</u> - مرجع سابق - ص ٣٤

والقائمة على فكرة التعادلية لدى الحكيم، ومن منطلق بديهية أن عمل المؤلف ما هو إلا وحدة متصلة فى تيار إبداعه العام.

* فرضيات التعادلية وتفسيراتها

يقول توفيق الحكيم عبر صفحات كتبه مثل<التعادلية مع الإسلام والتعادلية> و<سلطان الظلام> و<ملامح داخلية>، إن التعادلية تقوم على افتراض أن الإنسان كائن متعادل ماديا وروحيا وأنه يشترك مع كل الكائنات التى تحملها هذه الأرض المتعادلة. وبناء على هذا التعادل يفترض توازنا ثابتا غير متخلخل، بين كافة مجالات الحياة وفى مختلف مستوياتها. فالتعادلية هى حركة المقاومة والمقابلة نفسها وليست حالة التوازن الختامية التى تنتج عن المقاومة، لأن التوازن موت وجمود ومستحيل حيث إن الله وحده هو الواحد الأحد الكامل بذاته. ومع ذلك فقد أوجد بإرادته تعالى قوة أخرى مقابلة متمثلة فى الشيطان، كى تبدأ الحياة البشرية فى التلون والتحرك. وهذا يعنى أن نظرية التعادلية عند توفيق الحكيم تقوم أساسا على الثنائية التعادلية، التى تعتمد على التوازى والتفارق لا على التناقض والتفاعل. وتبدأ الحياة الإيجابية عنده من العدد اثنين، لأنه بوجود شيئين توجد العلاقة بينهما: أى الحركة والحياة. وتعتبر التعادلية فلسفة تقريرية وغائية فى نفس الوقت.. تقريرية من حيث إنها تبين لنا كيف تعمل قوانا، وغائية من حيث إنها حافزة للضعف والهزيمة على ألا يستسلما للنتيجة الحالية المؤقتة، وتذكرهما باستمرار بأن فى داخلهما عناصر قوة خفية ستتحول إلى إرادة انتصار. وهذا يعنى أن التعادلية هى عقيدة أو فكرة ترمى فى النهاية إلى إلغاء الهزيمة وإلغاء الضعف والقبح والشر أيضا عند الضرورة، لأنها لا تسلم بوجود هذه الصفات بصفة نهائية وتعتبرها حالة مؤقتة جدا للهزيمة التى تلازم المتصف بها؛ ولكن على امتداد الصراع ينقلب الميزان. كما تنبه التعادلية المهزومين والمستضعفين إلى عدم نهائية حالة الهزيمة وإلى وجود قوى أخرى معادلة أو معوضة، موجودة وجودا خفيا فى تركيب صفات الضعف وهذا ما يجعلها غائية. أما التعادل فى الأدب كما أوضحه الحكيم، فهو تعادل قوة التعبير وقوة التفسير. وعن أهمية التعادلية اليوم أكثر من أى زمن مضى خاصة فى بلاد الإسلام، يقول الحكيم إن التعادلية فى جوهرها نابعة من جوهر الإسلام، والخروج على الإسلام فى جوهره يتبعه بالضرورة خروج على جوهر التعادلية وعناصرها: العدل والتعادل والاعتدال.

وهناك ارتباط فعلى بين نظرية التعادلية وبين تطور الحضارات فى الكون، لأن فكرة التقدم العقلى المطرد هى من أوهام العقل، فهى سراب شمس العقل فى صحرائنا الواسعة. ولا يعرف العقل غير الخط المستقيم، أما الطبيعة فلا تعرف غير محيط الدائرة. والدليل على ذلك أنه بعد نهار الإغريق جاء ليل القرون الوسطى، لكن ليس كل ليل ظلاما. فقد يخيم الظلام على أول الليل ثم يطلع القمر وتتصاعد الأحلام من جوف القلب، فتملأ الوجود جمالا ونورا من نوع آخر. كذلك لم تعرف القرون الوسطى الظلام الحالك إلا فى أول عهودها، ثم تأججت العقيدة الدينية فى النفوس واستيقظ القلب فأبدع جمالا وشعرا له مكانته، إلى جانب الجمال الذى أبدعه العقل فى نهار الإغريق.

وبمفهوم التعادلية سنجد أن هناك عملية مقابلة دائمة داخل الإنسان بين قوى العقل والقلب، فعقله يشك لكن قلبه يؤمن. ويركز الحكيم قوة العقل فى الشك وقوة القلب فى الإيمان، والإنسان هو الفريسة الوحيدة التى تتصارع فوق جسدها هاتان القوتان، وهذا الصراع هو روح المأساة الكبرى فى دورة حياة الإنسان. ثم يعود الحكيم ويربط بين الكون والإنسان، حيث يقول إن قوى الليل والقمر والشمس فى الكون يماثلها الغريزة والقلب والعقل فى الإنسان. وتتبادل المجموعتان التأثير فيما بينهما، وتتركان فى الوقت نفسه طابعهما على حضارة الإنسان وثقافته الروحية.

ونصل إلى أحد أهم مفاهيم تعادلية الحكيم وهى المتعلقة بحرية الإنسان.. فإرادة الإنسان عنده حرة، لكنها حرية مقيدة فى حدود خاصة. وتمثل هذه الحدود قوانين ونواميس، لكنها ليست إرادات طاغية أو مصادفات طارئة. ويعترف الحكيم أن الإنسان المتعادل عاجز فى النهاية أمام مصيره الذى تدفعه إليه تلك القوانين، التى يحاول دائما أن يتخطاها أو يحطمها. فأزمة الإنسان اليوم هى حربه ضد نفسه، وهو لم يعد فى غروره يريد سوى الحرية المطلقة. ولم يعد يرى القوى الأخرى غير المنظورة التى تحرك وجوده وتلعب بمصيره، وتستوجب نضاله وتتطلب تفكيره. ويلخص الحكيم مأساة الانسان وعظمته فى نفس الوقت، فى أنه مع اعترافه بهذه القوانين يقاومها ويتحداها، أو يعمل كما لو كان يستطيع الفكاك منها ودحضها، مع أنه عقليا يدرك استحالة ذلك. وفى هذا تأييد لعبارة جان جاك روسو التى افتتح بها كتابه <<العقد الاجتماعى>> عندما قال: [ولد الانسان حرا لكنه فى كل مكان مكبل بالقيود].

استقبل النقاد هذه الشروحات لتعادلية الحكيم، ووقفوا بعد تحليلها بين مؤيد ومعارض. ومن بين كم الآراء الضخم الذى ناقش تعادلية الحكيم بوجهات

نظـر مختلفـة، سـنتوقف فقـط أمـام بعـض الآراء بعينهـا المتداخلـة فـى تحليلهـا لمسرحية <شهرزاد>.

بدايـة يوضـح حسـن عطيـة أن مفهـوم التعادليـة لـيس مـن ابتكـار توفيـق الحكيم، لكنه فى الحقيقة امتداد لفكر سابق عبر حقب زمنية مختلفة..

"إن فلسـفة الحكـيم <التعادليـة> ذات طـابع كلـى، وهـى تشـكل القـانون الأساسـى للحكـيم المفكـر والفنـان والمـواطن الاجتمـاعى معـا، وهـى حجـر الزاويـة فـى فلسـفة الحكـيم الإنسـانية والفنيـة والاجتماعيـة، وهـى فـى ذات الوقـت تمثـل تيـارا ممتـدا فـى التـراث الفكـرى القـديم الحـديث معـا، نجـد ذلـك فـى محـاولات التوفيـق بـين الشـريعة والفلسـفة، خاصـة عنـد الفيلسـوف العربـى الأندلسـى ابـن رشـد، ومحـاولات التوفيـق بـين أفلاطـون وأرسـطو، أو بـين الاتجـاه الصـوفى والاتجـاه العلمـى التجريبـى، كمـا عنـد ابـن سـينا مـثلا، وحـديثا فـى التوفيـق بـين الـدين والعقـل عنـد محمـد عبـده، أو بـين الـدين والعلـم فـى التجربتين السياسيتين البعثية السورية والناصرية المصرية."[٧٠]

وفـى الجانـب المعـارض يقـف غـالى شـكرى الـذى يطـرح للمناقشـة الفـرض النظـرى بـأن الكـون متعـادل، ويقـول إنـه فـرض لا أسـاس لـه فـى أرض المعرفـة الإنسـانية التـى تجـاوزت المفهـوم الثنـائى إلـى مفهـوم التنـاقض كمـا تجـاوزت الكـون إلى الحركة. ثم يبدى اعتراضا جذريا على أساس التعادلية..

"ولكـن الحكـيم فـى الوقـت الـذى وقـف فيـه مـع بدايـة الطريـق الصـحيح كـان قـد بـدأ المسـير فـى منعطـف مسـدود مـن منعطفـات هـذا الطريـق. ذلـك المنعطـف الـذى يتـراءى لنـا مـن>التبسـيط المـذهل> لفكـرة التنـاقض، للدرجـة التـى لا يلـتقط معهـا سـوى القشـور السـطحية المكبـرة كالليـل والنهـار فـى الطبيعـة والخيـر والشـر فـى الأخـلاق والرجـل والمـرأة فـى الإنسـان، إلـى غيـر ذلـك مـن>الثنائيـات> كمـا دعوتها منذ قليل، رافضا تسميتها بالمتناقضات."[٧١]

وبهـذا نكـون قـد أوفينـا اسـتعراض خلاصـة كافـة الخلفيـات التاريخيـة والفلسـفية لمسـرحية <شـهرزاد>، ويحسـن بنـا أن نتعـرف أولا علـى مواصـفات المسـرحية الجيـدة بصـفة عامـة لنـرى إلـى أى مـدى تنطبـق هـذه المواصـفات على <شهرزاد> الحكيم..

---

٧٠ – حسن عطية – الحكيم عصفور النهضة وسؤاله الحيوى – مجلة المسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب – العدد ١٢١ – ديسمبر ١٩٩٨ – ص ٦٠

٧١ – غالى شكرى – ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا – مرجع سابق – ص ٩٣

"وأية مسرحية جيدة وعميقة تلتزم بالتشكيل الزمنى المتصاعد، ونعنى به الحبكة المتطورة بصورة منطقية، وإلى جانبها تشكيل استعارى آخر، يعتمد على الإيحاء والرمز والاستعارة، متجانسا مع المعنى الكلى للمسرحية. وتأتى أهمية هذا الجانب من كون أنه يصل بالصراع على مستوى الوقائع إلى نهايته، أعنى الوقائع المحسوسة متناغما مع البناء الذهنى يثرى معنى الصراع، ويصل به إلى ذروة التنوير فى الوقت نفسه."[٧٢]

* مدلولات ورموز الشخصيات

يقول الحكيم إن الشخصية المسرحية تتخلق من القضية والموقف، وقد سبق أيضا اعترافه بجعله شخصياته تتصارع عبر المطلق من المعانى وليس من أجل قضايا عاطفية أو شخصية، ومن ثم كان لابد لها أن ترتدى أثواب الرموز. ولنحتفظ بهذا التحليل فى الخلفية إضافة إلى ما سبق أن عرضناه من أسس التعادلية، ونرى كيف تعامل الحكيم مع شخصياته فى مسرحيته <شهرزاد>..

استلهم الحكيم بعض أبطال الحكاية الإطار وتخطى تيمة الخيانة التقليدية، ليبدأ أحداث الصراع من النهاية أى منذ الليلة الثانية بعد الألف عندما توقفت شهرزاد عن الحكى. وأصبحنا الآن نتعامل مع الشخصيات الدرامية (شهرزاد وشهريار والعبد) بمنظور مختلف تماما، عما ساقه لنا راوى <ألف ليلة وليلة> الأصلية. وقد ابتكر الحكيم بقية الشخصيات الدرامية (الوزير قمر والساحر وساكن الدن والزاهدة وصاحب الخان أبو ميسور واستبدل السياف بالجلاد)، ثم وظفهم جميعا فى جدلية من العلاقات الفاعلة داخل النسق الدرامى المطروح بما يتوافق مع رؤيته. ففى عالم شهرزاد الحكيم لم نعد نرى شهريار المنهار من فعل الخيانة أو القاتل كل ليلة عذراء أو المستمع والمستمتع بفضول طفولى بحكايات شهرزاد، لكننا تخطينا هذه المراحل جميعا لنتعامل الآن مع نتائجها وما بعدها.

لقد تحول الملك إلى شهريار آخر يترفع عن القلب والرغبة والجسد، باعترافه الصريح دائما <شبعت من الأجساد>، وأصبح همه الوحيد ومصدر قلقه الشائك محاولته معرفة ماهية شهرزاد بأى وسيلة كانت.

---

[٧٢] – عبد العزيز النعمانى – الذهنية فى مسرح الحكيم – توفيق الحكيم – الأديب. المفكر. الإنسان – وزارة الثقافة – المركز القومى للآداب – الكتاب التذكارى – العدد الأول – ب. ت – ص ٩٧

صنع توفيق الحكيم دائرة درامية محكمة مكونة من شهريار ووزيره قمر والعبد، وجعلهم جميعا بمدلولاتهم ورموزهم المكثفة المجردة يدورون فى فلك شهرزاد. وتبتعد هذه الدائرة بمغزاها وتأويلاتها وبناء التركيبة الدرامية لشخصياتها، عن صراع الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> الأصلى. وأصبحت القضية التى تطرحها >شهرزاد< هى البطل الدرامى الحقيقى لهذه المسرحية.."كى نعرف كيف تضم الرموز الأشياء مع بعضها يجب أن ننظر بمثابرة أكثر ومن وجهات نظر أخرى لأمور تم تناولها من قبل؛ ويجب أيضا ملاحظة الترتيبات والاستنتاجات الأخرى."[٧٣]

ونلاحظ أن جميع الشخصيات كانت تحرص على ألا تتعامل مع شهرزاد على حالها مغلفة بأسرارها، بل كانت تشغل نفسها دائما بفك شفرتها وتوجيه نفس التساؤل الشغوف إليها <من أنت؟!!>. ولهذا كان كل منهم يراها حسب أيديولوجيته وحسب الرمز الذى يمثله. أما شهرزاد فهى تحمل رمز سر الطبيعة الذى يفتش عنه شهريار، هى الشمس تهدى نورها من تحب، هى المعرفة الكاملة ومنتهى التوازن وقمة التعادلية الذى يستحيل الوصول إليه، هى ماهية الحقيقة والوجود الإلهى، هى الحياة والروح ومحور الوجود. "وهى تحمل بين جوانحها لغز أبى الهول الخالد – ومن ثم لابد للإنسان من أن يسعى كى يفك طلاسمه."[٧٤]. وإذا كانت شهرزاد الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> قد استطاعت ترويض شهريار حتى عفا عنها، فماذا بوسع شهرزاد توفيق الحكيم أن تفعل إذا كان شهريار الإنسان لم يعد يطيق حدوده البشرية وقيود الزمن والمكان، وأصبح رمز العقل المجرد المتمرد على كل شىء. فقد تخلى مريضها شهريار عن الغريزة الممثلة فى العبد، وخلع عن نفسه أيضا آدمية القلب الممثل فى الوزير قمر، وتفرغ للاعتماد على قدرات ذاته أى على العقل المجرد وحده يستخدمه فى الوصول للمعرفة المطلقة. ولم يدرك شهريار حقيقة أنه ليس إلا شعرة بيضاء، ستنتزعها الطبيعة وقتما شاء وتستبدلها بشهريار آخر وهكذا.

بدأ توفيق الحكيم مسرحيته بمشهد افتتاحى يقدم حوارا محكما بين العبد والجلاد، وظفه ليمهد بالإخبار عن شهريار الذى فقد ذاته وأصبح ذاهلا فى قصره حبيس نفسه يتطلع إلى لاشىء. كما وظف المشهد أيضا وما يطرحه من طبيعة حوار، لإضاءة مفاتيح شخصيات المتحدثين والغائبين وللتمهيد للجو

---

73 - **William York Tindall - <u>The Literary Symbol</u> - Indiana : University Press Bloomington , 1962 - p. 191**

٧٤ – **نوال زين الدين – <u>اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم</u> – دراسات أدبية – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٨ – ص ٢٢٩**

العام لهذه المسرحية الذهنية."إن الجو العام للمسرحية، الذى يمكن أن نطلق عليه جهاز المسرحية العصبى، هو فى الحقيقة مسألة إعداد وتحضير سليم."[٧٥]. ومن ثم أصبحت الساحة الدرامية ممهدة لاستقبال أول ظهور لشخصية شهريار فى ثوبه الجديد، بعد أن أساء استيعاب انفتاح البصيرة الناتج عن حكايات شهرزاد، وتصور أن العقل الخالص هو الآداة الوحيدة للمعرفة وتطور الكون وارتقاء الحضارات. وقد لجأ شهريار للسحر وقتل زاهدة وساكن الدن، لا لينتقم هذه المرة من خيانة زوجته الأولى ولا بغرض الشغف الجنسى، كما كان يسوق المبرر الدرامى فى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>. فهو الآن يخضع لقوى السحر ويقتل بنفسه بدلا من تكليف الجلاد، ليصل إلى الأسرار العليا منتهجا المنطق المكيافيللى أن الغاية تبرر الوسيلة. والحقيقة أنه بفعل القتل هذا يكون على وشك التخلص النهائى من شهريار القديم قبل لقاء شهرزاد، ومن شهريار بعد انتهاء الراوية من سرد الليالى حتى لحظة العفو عنها. ويجسد شهريار الآن مرحلة الضياع الكامل التى ألقى نفسه فيها بإرادته، ويدلل فعليا على عزمه التخلص من مرحلة غريزة الجسد الشبقية محركه الأول فيما سبق والقلب المحرك للمشاعر. ولم ينتبه شهريار أنه عندما ينتزع من داخله كل ما يتوهم أنه يعطله عن مهمة الوعى والإدراك بعقله المجرد، فهو بذلك يتخلص من تركيبة الحياة ذاتها رغم بديهية هذه الحقيقة. وقد اختار الحكيم أن يكون يوم القتل هو نفس يوم الاحتفال بعيد العذراوات، أى بافتراض شفاء شهريار وانتصار شهرزاد واعتدال ميزان الوجود الذى اختل بقتله العذارى تحديدا. إذن فهناك انتكاسة شديدة قد اجتاحت شهريار لتعلن على الملأ النتيجة الدرامية للمرحلة الزمنية، التى لم نشهدها بين شهرزاد وشهريار منذ لحظة العفو عنها وحتى قبيل المشهد الافتتاحى. وعندما يهزم الطبيب والمريض أى شهرزاد وشهريار فى نفس الوقت، تصبح الهزيمة أشد قسوة وعنفا ويزداد تساقط الضحايا دون ذنب جنوا. وقد باءت كل محاولات شهريار للمعرفة بوسيلة العقل المجرد وحده دون الغريزة والقلب بالفشل الذريع، وظل الملك كما هو يجهل ما لا يعرفه وما لا طاقة له به وهو رمز العقل الخالص، مما عرضه لسخرية شهرزاد الممتزجة بالشفقة عندما لجأ للقتل يأسا من شهرزاد، أى نفس وسيلته البربرية الوحشية قبل ظهور الراوية. ويعنى لجوء شهريار للسحر كى يعرف، أنه يلجأ للقوى الميتافيزيقية التى لا تتناسب مطلقا مع تفكير العقل المنهجى الذى يرمز إليه. وبالتالى لم يعد أمامه سوى المعرفة من إنسان مثله،

---

[75] - **Herman Ould - <u>The Art Of Play</u> – Op.Cit. - p.73**

يشترك معه فى الحدود الآدمية الضيقة مثل الزاهدة وساكن الدن. أى أن الحكيم يعلن بوضوح ومن المشهد الافتتاحى النتيجة النهائية المتمثلة فى عجز العقل الخالص الذى يرمز إليه شهريار، عن الوصول لأبعد طرف من الحقيقة ومعرفة ماهية الذات العليا، ذلك لأن شهريار الجديد يستخدم الوسيلة الخاطئة التى لا تتناسب مع هدفه المستحيل.

"لكن ساكن الدن لا يفضى بشىء على الإطلاق ذلك أن المنهج <الخرافى العلمى> الذى لجأ إليه <شهريار >، والذى يقوم على تنظيم العلاقات القائمة بين الأشياء تنظيما معقولا لا يستقيم إلا بالبحث فى <خصائص المادة>. أما حين يمتد البحث إلى الكائنات الحية، وحين يتناول الإنسانيات والمعنويات والخلق والضمير والجمال فإن التحقيق العلمى للعلاقات فى هذه الأمور يصبح عسيرا جدا."[٧٦]

و قد فسر الحكيم نظرة شهرزاد الصامتة المشفقة على شهريار بعد عودته مهزوما من بيت الساحر، على لسان شهرزاد نفسها فى موضع آخر وهى تخاطب الحكيم فى <القصر المسحور >.." إنى أعجب دائما لأولئك الذين يريدون كشف أسرار الله بكلمات من قاموسهم اللغوى! أليس من المضحك أن تصطنع أيديكم الصغيرة ذلك المسبار القصير لتسبر به غور الكون؟!"[٧٧]

أصبح شهريار فى مأزق حقيقى لا يعرف ماذا يفعل أمام قصور عقله الذى لا يسعفه فى هدفه، فلم يجد أمامه مرة أخرى إلا شهرزاد نفسها ليسألها رغم يقينه أنها لن تجيبه ؛ لكنه الآن اعتاد التعلق بالأوهام والوصول المستمر إلى لا شىء. فقد لجأ إلى السحر ثم لسؤال شهرزاد المباشر ثم للتفكير وحده ثم للترحال مع قمر ودائما النتيجة نفس الفشل، ذلك لأن شهريار إنسان غير متعادل من وجهة نظر الحكيم، وبالتالى كان لابد أن ينتهى به المطاف أن يصبح معلقا بين السماء والأرض.

تناولنا فى الباب الأول مفهوم فعل الرحيل وتوظيف الحكاية الإطار فى<الليالى> له، للكشف عن الحقيقة بما يتناسب مع الخلفية الثقافية والاجتماعية والسياسية للمرتحل. كما يستهدف فعل الترحال المعرفة أيضا، لكنها المعرفة الحياتية المسلمة بقصورها والمقرة بمحدودية قدرات الإنسان دون تمرد. وقد انتهج الحكيم نفس وسيلة الترحال للبحث عن المعرفة الكاملة، مع الفارق أن معاناة شهريار الهائم فى الصحراء لم تعد كما كانت فى الحكاية

---

[٧٦] – نوال زين الدين – **اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم** – مرجع سابق – ص ٢٣٤

[٧٧] – طه حسين / توفيق الحكيم – **القصر المسحور** – مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٧ – ص ١٦٢

الإطـار. وبالتـالى أصـبح شـهريار يخـوض صـراعا جديـدا للحصـول علـى معرفـة مختلفـة تمـام الاخـتلاف، ولهـذا لـم تحقـق الرحلـة أغراضـها وانتهـى شـهريار مـن حيـث بـدأ أشـد حيـرة وضـياعا وكأنـه لـم يتحـرك مـن مكانـه. وتحمـل هـذه الرحلـة مـدلولات نفسـية داخليـة، أكثـر منهـا واقعيـة مكانيـة. فعنـدما تفـرغ شـهريار الـذى يرافقـه وزيـره قمـر للبحـث عـن هدفـه داخـل نفسـه، لـم يجـد إجابـة جديـدة عـن تسـاؤلاته وشـكوكه اللانهائيـة، وعزلتـه هزيمتـه الجديـدة عـن حـدوده البشـرية أكثـر وأكثـر. كمـا أن اختيـار الصـحراء للترحـال يعطـى دلالـة رمزيـة بالأوهـام والضـياع واللاهـدف، وخـداع منظـور البصـيرة المتمـردة علـى أسـوارها الآدميـة. وتمثـل أيضـا معـادلا مكانيـا مجسـما، لعبـث وسـيلة اللجـوء للعقـل المجـرد وحـده للمعرفـة المطلقـة. ويؤكـد أيضـا هـذا الاختيـار مـا قالـه الحكـيم مـن قبـل أثنـاء شـرحه لمفهـوم التعادليـة، إن اللجـوء للعقـل المجـرد وحـده يلقـى بصـاحبه فـى مجاهـل الصـحراء الواسعة.

"ففـى الصـحراء يمكـن <لشـهريار> أن يعثـر علـى ذاتـه مـرة أخـرى، أى يعثـر علـى ذاتـه الفطريـة التـى جبـل عليهـا أول مـرة يـوم أن خلقـه ربـه روحـا خالصـة لـم تتلـبس بجسـد هـذا العـالم. أو يمكـن أن ترتـد إليـه روحـه البريئـة مـن العلاقـات الدنيويـة. ففـى الصـحراء المتراميـة الأطـراف، يشـعر الإنسـان بلانهائيـة الزمـان والمكـان ويتوحـد مـع عـوالم مختلفـة، يتوحـد مـع الكـون، ومظـاهره التـى لا تحـدها حـدود، والتـى تفضـى كلهـا إلـى الله بـارىء الوجـود. وقـد سـبقه إلـى الصـحراء <يمليخـا> مـن قبـل فـى<أهـل الكهـف> بوصـفه راعيـا."[٧٨]. ولـم يـؤد فعـل الترحـال إلـى عـودة شـهريار وحـده مهزومـا، بـل شـاركه قمـر رمـز القلـب الخـالص نفـس الهزيمـة. فعـاد مـن هـذه الـدورة كمـا بـدأها دون أن تتكشـف لبصـيرته حقيقـة الأمـور، ومـازال كمـا هـو لا يـرى شـهرزاد إلا قلبـا كبيـرا كمـا ترشـده مـرآة ذاتـه. لهـذا كـان مـن الطبيعـى أن يصـدم قمـر بقسـوة وينهـار تمامـا، بعـد مشـاهدته العبـد الأسـود رمز الغريزة المطلقة فى مخدع شهرزاد.

بـرغم أن توفيـق الحكـيم بـدأ مسـرحيته مـن الليلـة الثانيـة بعـد الألـف، فـإن الشخصـيات الدراميـة حـول شـهريار يمثلـون فـى الحقيقـة كافـة المراحـل السـابقة الـذى كـان عليهـا الملـك فـى الماضـى داخـل الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة>. ففـى مرحلـة قتلـه المسـتمر للعـذارى بعـد فـض بكـارتهن، كـان شـهريار يلعـب دور العبـد رمـز الشـبق الجنسـى الـذى يغلـب علـى العقـل والقلـب. ويلعـب أيضـا دور السـياف أو الجـلاد المحـب للـدماء بشـكل غيـر مباشـر، لأنـه صـاحب إصـدار قـرار القتـل. وفـى مرحلـة اسـتماعه لحكايـات شـهرزاد وإيناسـه لهـا ثـم عفـوه عنهـا كـان

---

٧٨ – نوال زين الدين – اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم – مرجع سابق – ص ٢٣٦/٢٣٧

يلعب دور قمر رمز القلب، الذى تتفوق كفته على العقل وشبق الغريزة. وكأن الحكيم يحيط شهريار دائما بصوره المتقلبة ومراحله السابقة فى الماضى مجسمة، ليبرز أمام شهريار هذا العقل المجرد حاليا أوجه صراعاته وحيرته المتأججة داخل منطقة اللاوعى ليحاورها ويقاومها. ولم يستطع عقل شهريار الجامد الإيمان بالحقيقة الإلهية بلا برهان أى عن طريق القلب، وبالتالى لم يكن أمامه إلا الفرار من مصيره الآدمى وقوانين الأرض التى تخلق التوازن الضرورى للإنسان روحيا وعقليا. وتكمن نقطة الضعف الأساسية التى أدت إلى دفع البطل التراجيدى شهريار لحافة الهاوية، أنه فى الحقيقة إنسان غير متعادل. ويؤكد الحكيم فى كتابه <التعادلية مع الإسلام والتعادلية> أن أولئك الذين يلجأون إلى العقل ومنطقه ليثبت لهم الإيمان، إنما يسيئون إلى مفهوم الإيمان نفسه؛ فالإيمان لا برهان عليه من خارجه. ولهذا يؤمن الحكيم أنه ليس وحده فى الكون لأنه يشعر بذلك، ولم يفقد إيمانه مطلقا لأنه فى الواقع رجل متعادل.

"ومع ذلك فليس هذا هو مكمن القصور الوحيد، لأن شهريار لم يكتف بإقامة ضرب من التناقض بين ما ليس متناقضا بطبيعته كالتناقض بين الشعور والوعى أو بين القلب والعقل، ولكن مشكلته الكبرى أنه لم يتلمس التكامل بين ما ينبغى أن يتكامل بحسب جوهره، فالكيان البشرى مزيج عجيب من الجسدية والروحية، وهو موطن جدل دائم بين الآدمى فيه واللاآدمى، بين الفانى والباقى، بين المتغير والثابت، ويستحيل أن يبقى هذا الكيان بلا مزج. كما يتعذر أن يكتمل كيان ذلك الجوهر بغير ذلك الجدل، ومن ثم كانت شهرزاد على بعض الحق حين فضحت فى شهريار ذلك الخلل المدمر بين فقدان الأدمية وفقدان القلب."[٧٩]

يحمل الوزير قمر فى مسرحية شهرزاد الحكيم رمز القلب الخالص، الذى لا يرى شهرزاد إلا مثله قلبا جميلا ويؤمن بها على هذه الصورة. فوظيفة القلب دائما كما يقول الحكيم هى الإيمان والحب والثبات، لمواجهة قوى فناء الزمن الحتمية وموازنة شكوك وحركة العقل المجرد الذى يرمز إليه شهريار كى تستقيم حياة الإنسان الطبيعية. وعندما أكد الحكيم على حركة الظلام والشمس والقمر المستمرة حول الطبيعة، أشار بالتبعية لحقيقة رمز الوزير قمر الذى يستمد قيمته ووجوده من توحده مع هذه المنظومة فى مسارها الطبيعى. لهذا كان قمر يحاول دائما إعادة شهريار للطريق الصحيح، أى طريق

---

٧٩ – **محمد فتوح أحمد – مستويات الرمز.. فى مسرح الحكيم – توفيق الحكيم – الأديب. المفكر. الإنسان – وزارة الثقافة – المركز القومى للآداب – الكتاب التذكارى – العدد الأول - ب. ت – ص ٣٨**

التزامه بأسس التعادلية ليحيا هو أيضا. وعندما تأكد الوزير أن شهريار أصبح عقلا مجردا نهائيا من القلب والغريزة ميئوسا منه، خاصة بعدما لم يحرك ساكنا لرؤية العبد فى مخدع شهرزاد، وصل قمر لذروة مأساته. فكان لابد أن يفقد وجوده لأنه لا يستطيع الحياة وحده، خارج إطار هذه المنظومة الإنسانية المقيدة للحرية التى يتمرد عليها شهريار. وفى <القصر المسحور> فسر الحكيم على لسان شهرزاد قيمة الحب أى قيمة الدلالة الرمزية للوزير قمر، عندما قالت للحكيم إن الحب الذى يهزأ به هو حقا ضعيف رقيق كالزهرة التى تعيش أكثر من يوم، لكنه دائما جميل. ولا علاقة للجمال بالزمن، فاللحظة الواحدة منه تكفى لإضاءة حياة كاملة.

ولكى تتكامل دورة الحياة لابد من وجود الظلام أى العبد رمز الغريزة الخالصة.. فالعبد كما تصفه شهرزاد ينبغى أن يكون أسود اللون وضيع الأصل قبيح الصورة، تلك هى صفاته الخالدة التى تحبها شهرزاد. وترى نوال زين الدين أن العبد يرمز إلى الجسد وظلمة الليل أو ظلام الجهل ويشير إليهما معا، وأن سعيه إلى ضوء الشمس أى شهرزاد لم يكن سوى بحثه هو الآخر عن ذاته ومعنى وجوده وسط الكائنات الأخرى من الكون. بينما يرى محمد مندور فى كتابه <مسرح توفيق الحكيم> أن العبد الذى يلج على شهرزاد فى مخدعها أثناء غياب زوجها ويختفى خلف ستارة سوداء عند قدومه، ما هو إلا رغبة شهريار الجسدية وقد سبقته بالعودة إلى شهرزاد حتى يعود هو بشخصه. ويعنى هذا التحليل أن شهريار مازلت تصارعه بقايا من الغريزة الطبيعية، بينما هو يحاول جاهدا التخلص منها نهائيا بقتلها. ولهذا لم يبد أى رد فعل عند رؤية العبد فى مخدع زوجته شهرزاد، وهو يعلم بوجوده قبل حضوره من خلال خان أبى ميسور. بينما نرى نحن أن هذا العبد يمكن أن يمثل أيضا الرغبة الخفية الكامنة فى قمر العاشق رمز القلب والعبادة المخلصة، خاصة أنه لم يقرب شهرزاد رغم همه بهذا أكثر من مرة بوضوح. وفى كل مرة كان يمنعه عائق كبير من داخله، ربما يكون سمو مكانة شهرزاد لديه لأنه لا يراها – مثل بقية الشخصيات - إلا فى مرآة نفسه قلبا كبيرا. وربما يكون خوفه من الملك شهريار بفعل الهيمنة السياسية السيادية القائمة، وربما يكون الإخلاص لملكه وتقدير قيمته بداخله حتى لو كان يتمنى أن يكون هو الطرف الآخر فى مخدعها.

وإذا كـان الحـوار ككـل تـم نسـجه داخـل حبكـة دراميـة عميقـة قويـة، إلا أن الحـوار بـين شـهرزاد والعبـد اتسـم بخصوصـية متفـردة مـن الآراء الفلسـفية البليغـة داخل صلب البنية الدرامية..

"شهرزاد: أتعرف كيف يقتل العبد؟

العبد : كيف؟

شهرزاد: بعتقه

العبد : (يضحك)

شهرزاد: أتضحك؟

العبد: ما أشد دهاءك!

شهرزاد: إنى لا أمكر، ولا أسخر.

العبد: كنت إذن تقصدين هذا حقيقة!

شـهرزاد : نعـم. لكـن الرجـل طفـل. لا يعـرف كيـف يقتـل عبـدا. أتـدرى كيـف يقتـل الكهان فى الهند الثعابين؟ ... بتركها تسعى فى رحبات المعابد."[٨٠]

وقـد قـام أحمـد عتمـان بتحليـل فلسـفة هـذا الحـوار، تحلـيلا نابعـا مـن حقيقـة مفـاهيم تعادليـة الحكـيم.."وإذا كـان الحـل التعـادلى الـذى يقدمـه توفيـق الحكـيم للجريمـة فىكتابـه <التعادليـة> لـيس العقـاب، وإنمـا فعـل الخيـر، بمعنـى أن مـن ارتكـب إثمـا ينبغـى أن لا نحبسـه أو نجلـده، بـل نكلفـه بإتيـان أفعـال خيـرة. وهكـذا فـإن التحـرر مـن الشـهوة الجسـدية لا يـتم بالقضـاء عليهـا، وإنمـا بـالانطلاق فـى عالم الروحانيات."[٨١]

*شهرزاد وإيزيس

إذا كانـت مهمـة شـهرزاد <الليـالى> تتمثـل فـى بعـث شـهريار لعـالم الحـب لتعيـده إلـى نفسـه المسـيطرة عليـه، فـإن مهمـة شـهرزاد الحكـيم هـى بعـث شـهريار الإنسـان المتعـادل مـن داخلـه لتنقـذه مـن نفسـه الهاربـة منـه. وعـن مهمـة البعـث الخالـدة يقـول توفيـق الحكـيم، إنـه بـالرجوع إلـى التـاريخ المصـرى القـديم عـن المـوت والبعـث نجـد أن وسـيلة البعـث دائمـا امـرأة. وتعتبـر شخصـية إيـزيس رمـز الوفـاء هـى نمـوذج المـرأة المثـالى لـدى الحكـيم، بـدورها النبيـل فـى بعـث الرجـل والأمـة والحضـارة بأكملهـا. فهـى تبـذر الحيـاة والحـب فـى كـل شـىء وكـل إنسـان حولهـا، وتخلصـه مـن شـوائب ماضـيه وتهيئـه لحاضـره ومسـتقبله هـو

---

[٨٠] – توفيق الحكيم – شهرزاد – الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثالثة – ١٩٧٤ – ص ١١٧/١١٦

[٨١] – أحمد عتمان – المصادر الكلاسيكية لمسرح توفيق الحكيم – الشركة المصرية العالمية للنشر – لونجمان – ١٩٩٣ – ص٢١٢

ومـن حولـه. ويؤكـد نبيـل راغـب نفـس الـرأى فـى كتابـه <توفيـق الحكـيم ناقـدا مسـرحيا>، ويقـول إن وجـود إيـزيس مضـاد لكـل مظـاهر العـدم والمـوت والضـياع. فهـى التـى بعثـت زوجهـا أوزوريـس بعـد موتـه وأعـادت إليـه الحيـاة، لتجسـد أسـطورة مصـر الخالـدة. وقـد وضـح تـأثر الحكـيم الشـديد بشخصـية إيـزيس ومكانتهـا السـامية، ممـا جعلـه يقـدم لهـا عـدة تنويعـات فـى الكثيـر مـن أعمالـه.."إن شخصـية عنـان فـى <الخـروج مـن الجنـة> هـى الشخصـية الواقعيـة الوحيـدة التـى وصـفها الحكـيم فـى مرتبـات الآلهـة، بجانـب شخصـية شـهرزاد، وبريسـكا، وإيـزيس."[٨٢]. وقـد فسـر توفيـق الحكـيم تفصـيليا القيمـة الكبـرى لفكـرة البعـث فـى تكـوين الحضـارة المصـرية القديمـة التـى توارثتهـا عنهـا الأجيـال، والتـى طرحهـا وعالجهـا دراميـا مـرارا فـى مسـرحياته، وذلـك مـن خـلال الحـوار بـين الإنجليـزى والفرنسـى فـى روايتـه <عـودة الـروح>. ففـى هـذا الـديالوج الـذى وصـفه بعـض النقـاد أنـه مقحـم علـى نسـيج الروايـة، ركـز توفيـق الحكـيم علـى تحليـل روح الأمـة المصـرية ووصـفها علـى لسـان الفرنسـى، بأنهـا ذلـك الكنـز الـذى لا يفطـن إليـه حتـى أصـحابه، لكنـه يتجلـى أمـامهم وقـت اللـزوم. وهـذا مـا يؤكـد لنـا مـن ناحيـة أخـرى تعليـل الحكـيم اسـتلهامه الأسـاطير والتـاريخ، وذلـك لإيمانـه الفعلـى كمـا ذكرنـا بوجـود رواسـب مـن آلاف السـنين راسـخة فـى وجـدان الشـعب، وهـو يحـاول جاهـدا مـن خـلال أعمالـه مـد حبـل يـربط حياتنـا الروحيـة والفكريـة فـى أطوارهـا المختلفـة. إذن فـالحكيم يـؤمن تمامـا بفكـرة بعـث الإنسـان والأمـة والحضـارة بأكملهـا واسـتثارة الـروح، لكـن مـع عـدم الاعتمـاد السـلبى علـى هـذا الإيمـان كحجـة لوقـوف الإنسـان الـذى يمثـل بـذرة الـوطن الفكريـة والثقافيـة محلـك سـر بكـاء علـى الأطـلال. أى أن الحكـيم يطـرح مـن خـلال مسـرحية شـهرزاد فكـرة البعث المتطور، أى بعث الروح بفكر جديد يساير العصر.

تمثلـت أهـم التنويعـات التـى قـدمها توفيـق الحكـيم علـى إيـزيس نموذجـه المثـالى للمـرأة، فـى شخصـيتى شـهرزاد وبطلـة مسـرحيته <السـلطان الحـائر>. وقـد ربـط علـى الراعـى فـى مقالـه <توفيـق الحكـيم فنـان الفرجـة وفنـان الفكـر> بـين شـهرزاد والجاريـة بطلـة السـلطان الحـائر التـى تلعـب مـرة أخـرى دور شـهرزاد، فهـى مـن وجهـة نظـره تسـتأنس القـوى الوحشـية فـى السـلطان وتوظفهـا لخيـر النـاس. ويضـيف الحكـيم إلـى هـذا الموقـف تنويعـا طريفـا عليـه، حيـث يجعـل الغانيـة فـى الوقـت ذاتـه شـهريارا أنثويـة تعتـق ضـحيتها عنـد الفجـر عوضـا عـن أن <تقتلهـا>، فتخضـعها لرغباتهـا الشخصـية بالاحتفـاظ بهـا وحجبهـا عـن الخدمـة العامـة. إذن فالغانيـة هنـا هـى شـهرزاد / شـهريار معـا، وكـان واضـحا

---

82 - Richard Long - Tawfiq Elhakim Playwrigt Of Egypt - London : Ithaca – SEI , 1979 – p. 112

أنها تتنازل عن السلطان وفى حلقها غصة وفى عينيها دموع، وقد كانت ترجو لو احتفظت به رجلا لها. إنها على العكس من شهرزاد المسرحية، لا تجد من السهل عليها أن تعلو على الموقف الخاص الذى يربط بين رجل وامرأة رباطا عاطفيا وجسديا، لتتخذ موقفا عاما بضم هذه العلاقة وبضم غيرها كما تفعل شهرزاد. ومن ثم فالغانية أقرب عن سابقتها العظيمة شهرزاد إلى طبيعة الأنثى العادية، تلك الأنثى التى تبحث عن ذاتها وقلبها وسعادتها فى جوار رجل.

حاولت شهرزاد بعث آدمية شهريار من جديد، لتكف بحثه العبثى عن الحقيقة المطلقة. لكن الرغبة فى المعرفة والاختراق غير الشرعى لحجب الأسرار والتوحد مع الذات العليا، تسلطت على شهريار رمز العقل المجرد وتمكنت منه تماما، حتى أودت به فى النهاية إلى مصيره الشقى المحتوم أى إلى هلاكه.

*البحث عن المعرفة

يقول الحكيم إن أقوى خصم للإنسان دائما هو شبح يطلق عليه اسم <الحقيقة>، ولهذا حذرت شهرزاد شهريار أنه لو عرف حقيقتها فلن يطيق عشرتها لحظة، لأن الفهم الكامل لا يعنى إلا النهاية. ولم يكن شهريار هو الباحث الوحيد عن حقيقة شهرزاد، بل أصبح العبد وقمر أيضا بطلين طالما تاقا لنفس الهدف البعيد عن حدودهما الإنسانية المحدودة. وتضيف نوال زين الدين شخصية الجلاد لأبطال المسرحية المهمومين بمعرفة سر الطبيعة أو الذات العليا، وتوضح أن الجلاد باع سيفه ليشترى بثمنه أحلاما تغرقه فيها الخمر لعله يجد فيها شيئا من الحقيقة.

"ذلك لأن معاقرة الخمر تثير فى نفس>الجلاد< من القضايا ما يفضى به إلى التفكير فى عالم أكبر من العالم الحسى الذى يعيش فيه. ومعاقرة الخمر فى الأعمال الفنية، شعرا كانت أم نثرا، يقصد بها الخوض فى التجربة لتعيد تشكيل الوعى بالأشياء. وسوف يتأكد هذا المعنى فى مسرحيتنا حين نرى>شهريار< يرتاد الحانات - فيما بعد - للكشف عن عوالم أخرى وصولا إلى المعرفة."[٨٣]

ويقف على الراعى فى مقاله <مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية> على الاختلاف بين أسلوب شهريار، وبهادر بطل مسرحية<يا طالع الشجرة>

---

[٨٣] – نوال زين الدين – اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم – مرجع سابق – ص ٢٣١

للوصول إلى الحقيقة المجردة. فيقول إن شهريار حاول الوصول إلى المعرفة عن طريق الغيبيات (الساحر وابنته العذراء)، وعن طريق التنقل فى المكان وإلقاء الأمثلة أى الطريق التجريبى، فلم يصل إلى نتيجة وظل معلقا بين الأرض والسماء. أما بهادر فإنه يحاول الوصول للمعرفة المتكاملة عن الطريق الصوفى والطريق التجريبى معا، وذلك باستخدام اندماج عفوى بينهما. وفى المقابل يربط أحمد عتمان بين نفس الصراع فى شهرزاد وبجماليون، ويوضح أن شهرزاد انتهت بالوقوع فى الحفرة التى حفرتها، لأنها أحبت ذلك الرجل الذى اعتبرته أول الأمر سفاح الجنس النسائى. لكن شهريار كان قد تغير بسبب حبها الذى خلق منه رجلا آخر، فأصبح يملؤه القلق والرغبة فى السمو على نفسه ومحاولة اختراق حجب الأسرار والوصول إلى الحقيقة. وهكذا تغير كل منهما ولم يعد نفس الشخص الذى كان من قبل، وهذا هو نفس ما حدث بين بجماليون وجالاتيا وإيسمين ونرسيس فى مسرحية <بجماليون>.

سبق أن ذكرنا فى بداية الفصل أننا سنضع فى خلفية التحليل المقدم لمسرحية <شهرزاد>، هذا القلق المتزايد الملازم لإنسان العصر الحديث. وقد يكون هذا القلق هو الذى يدفع الإنسان أكثر، ناحية رغبة المعرفة المطلقة ومن ثم ناحية نهايته المحتومة. لكن الحقيقة كما تذكرها نوال زين الدين أن اكتمال المعرفة بهذا المعنى لن يتم فى هذه الدنيا، لأن الإنسان لن تبلغ معرفته حد الكمال إلا حين تشرق روحه مرة أخرى برؤية الله. وهذا هو المصير النهائى الموحد الذى لاقاه شهريار و بجماليون وسليمان الحكيم وأهل الكهف، ولذلك سيظل الإنسان عند الحكيم فى شوق دائم للوصول إلى معرفة الله.

وبوصولنا لهذه المرحلة من استعراض تحليل رموز شخصيات مسرحية <شهرزاد> الذهنية بوجهات نظر متعددة تكاملت واختلفت، يجدر بنا الآن العودة مرة أخرى لكلمات الحكيم التى يحدد من خلالها مواصفات مسرحه الفكرى أو الذهنى. يقول الحكيم إن المسرح الذهنى ليس مسرحا مجردا شأن مسرح التجريد بين بيكيت ويونسكو وأمثالهما، كما أن المسرح الفكرى يتسم بتقليدية البناء ورسم الشخصيات بمنطقها والأحداث التى تتحرك فيها. ومن أهم مميزات المسرح الفكرى أن ما يشغل شخصياته ليس موضوعا عاطفيا أو نزاعا ماديا، بقدر ما هو قضية فكرية وهذا ما نجده فى مسرح إبسن وبيراندللو وبرناردشو وجيرودو وسترندنبرج وسارتر وكامى وشكسبير إلى حد ما فى هاملت، وكل هذه المواصفات السابق ذكرها هى ما طبقت فعليا فى مسرحية <شهرزاد >. وقد توقف محمد زكى العشماوى أمام طبيعة

الصــراع الفلســفى والميتــافيزيقى فــى المســرح الــذهنى، الــذى هــو أقــرب لطبيعـة صـراع المسـرح الإغريقـى بمـا أنـه لا يمـت بصـلة للأخـلاق والشخصـية. ويضـيف أن التـأثر الواضـح بـالروح الاغريقـى عنـد الحكـيم، يبـرز فـى عنصـرين هـامين من عناصر البناء الفنى هما عنصر العقدة والشخوص..

"الشــخوص عنــد الإغريــق لا تتجــاوز ســبعة شــخوص أو ثمانيــة. عنــد الإغريــق الأمـر لا يسـمح بوجـود شـخوص ثانويـة حرصـا علـى التركيـز علـى خـط الفعـل الأول والرئيســى منـذ البدايـة إلـى النهايـة. والهـدف مـن الشـخوص هـو خدمـة الحـدث وتنميتـه فـى غيـر إسـراف أو اسـتطراد. كمـا أن الحـدث هـو كـذلك فـى خدمـة الشخصـية. فالشخصـية المسـرحية تتخلـق مـن التفاعـل القـائم بـين الأحـداث والشـخوص وبينهـا وبـين القضـية والموقـف الـذى يـود الكاتـب أن يثيـره. فـالجزء فـى خدمة الكل والكل فى خدمة الجزء."[٨٤]

يقـول الحكـيم فـى كتابـه <التعادليـة مـع الاسـلام والتعادليـة> إن أحـد النقـاد الأجانـب توصـل إلـى أن مسـرحه يقـوم علـى أشـخاص تتحـدد مراكـزهم لا بالنسـبة إلـى الخيـر والشـر، بـل بالنسـبة إلـى الحقيقـة والواقـع. ويقـر الحكـيم هـذا التحليـل ويؤكـد أنـه لـم يبـرز قـط أشخاصـا ينتمـون إلـى الخيـر مطلقـا أو إلـى الشـر مطلقـا، فهـو يـرفض هـذه الفكـرة فـى كـل مـا كتـب، بـل إنـه يـرفض أساسـا فكـرة الثـواب السماوى للخير المطلق.

وقـد ذكرنـا فيمـا سـبق أن العديـد مـن النقـاد وصـفوا شخصـيات المسـرح الـذهنى لـدى الحكـيم، بأنهـا ليسـت حيـة، لأنهـا ليسـت إلا أفكـارا فـى المطلـق مـن المعـانى ترتدى أثواب الرموز. ويعطى غالى شكرى بعدا أو تبريرا أكثر وضوحا لهذ الرأى..

"وكمـا أن المـوت والبعـث يـدوران فـى فلـك نظريـة مثاليـة هـى النظـام التعـادلى، فـإن العقـل والقلـب كليهمـا يـدور فـى نفـس الفلـك علـى مسـتوى آخـر هـو مسـتوى المطلقـات: العقـل عقـل مطلـق، والقلـب قلـب مطلـق، لـيس فـى هـذا أو ذاك مكـان خـاص لقلـب محـدد أو عقـل معـين، لأنـه لـم يوجـد فـى ضـمير الفنـان مـا يمكـن تسـميته بالإنسـان النسـبى، لهـذا لـم توجـد فـى معظـم أعمالـه <الشخصـية الحية>."[٨٥]

ونحـن نـرى أن شخصـيات الحكـيم فـى المسـرح الـذهنى ليسـت جامـدة صـماء بهـذا الشـكل، رغـم أنهـا تحمـل أفكـار المطلـق فـى المعـانى. وربمـا لا تكتسـب شخصـيات الحكـيم حيويتهـا مـن حيويـة القضـايا العاطفيـة أو الاجتماعيـة، لكنهـا تكتسـب حياتهـا واسـتمراريتها وأبعادهـا الداخليـة مـن حركـة الإيقـاع الـداخلى

[٨٤] – محمد زكى العشماوى – **البناء الدرامى.. لمسرح الحكيم..** – مرجع سابق – ص ٢٥/٢٤

[٨٥] – غالى شكرى – **ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا** - مرجع سابق – ص ٢٢٩

وحيوية القضية الفلسفية فى حد ذاتها ودلالاتها فى التأويلات المختلفة للصراعات المطروحة، الوثيقة الارتباط بالواقع كما سنرى فى الفصل الثانى من هذا الباب. وتكتسب أيضا هذه الشخصيات حيويتها من قيمة الحوار الذى وضعه الحكيم على لسانها ليمنحها الحركة الذاتية الداخلية، بما يتناسب مع رمز كل منها وموقعها ودورها المتطور داخل جدلية الصراع المطروح.

*الحوار لدى الحكيم

نختتم هذا الفصل بتكشف مناطق إبداع الحوار لدى توفيق الحكيم، وهو المعروف بأنه من أبرع المؤلفين المتقنين لفن الحوار. ويلعب الحوار بصفة عامة دورا كبيرا فى البناء الدرامى وقيمة المسرحية ككل.."تستمد المسرحية قيمتها من حوارها."[٨٦]. ولأن الحكيم يعى تماما هذا المفهوم المسرحى ومدى أهميته الشديدة فى إحكام بناء المعمار الدرامى للعمل، يؤكد فى كتابه <فن الأدب> أن للحوار كأداة الأهمية الأولى فى إبراز الحركة الداخلية لما يعتمل فى نفوس الأشخاص. فالفن عند الحكيم نظام، والنظام هو الاقتصاد، أى البيان بلا زيادة ولا نقصان. ويتسم حوار الحكيم أيضا بأنه تحليلى ممتع محكم، يمنح المتلقى مفاتيح الأبعاد التفسيرية للشخصيات داخل أو خارج الموقف الدرامى، سواء كان هذا التحليل ذاتيا أو تحليل شخصية لأخرى. أى أن حوار الحكيم المنسق بإحكام داخل الهيكل الدرامى، ما هو إلا سلسلة طويلة ما إن تبدأ حتى تجبر المتلقى للوصول إلى آخر حدود نهايتها.

"وقد لفتت هذه الطاقة أنظار كل المهتمين بأدبيات المسرح لدى الحكيم حتى أطلق عليه <جاكوب لانداو> لقب <أستاذ الحوار>. وربما لم يكن الدور الذى تؤديه هذه الطاقة فى أعمال توفيق الحكيم عائدا إلى براعة المبدع وقدرته على المواءمة بين الحوار والموقف المسرحى فحسب، بل يؤكد ذلك - وقد يسبقه - قيام الحوار نفسه بوظيفة درامية من حيث كونه حدثا قوليا ينهض بتعويض ما عسى أن يكون تقلص فى الحدث - الفعل - أو ما عسى أن يكون من شحوب فى الملامح الشكلية والاجتماعية للشخصية. والقيمة التى يكتسبها الحوار من هذه الوجهة قيمة مضافة إلى الدراما الرمزية على وجه العموم، وليست مقيدة بمسرح الحكيم وحده. وتأويلها يكمن فى أن الوسائط المسرحية التى درجنا على التوسل بها إلى تحقيق درامية الفعل تقل فى المسرحية الرمزية بدرجة ملحوظة، مما يؤدى بالتالى إلى تعاظم الدور الذى

---

86 - Marjoie Boulton - <u>The Anatomy Of Drama</u> – London : Routledge And Kegan Paul LTD , 1960 - p. 97

يـنهض بـه الحـوار باعتبـاره الوسـيط الفنـى الـذى مـازال باقيـا بعـد انحسـار الأثـر الـذى كـان يفتـرض أن يـنهض بـه التركيـب الـدرامى ممـثلا فـى الموقـف والشخصـية والحوار، حين تنصهر جميعا فى بوتقة عضوية متكاملة."[٨٧]

٨٧ - محمد فتوح أحمد - مستويات الرمز.. فى مسرح الحكيم - مرجع سابق - ص ٥٨ / ٥٩

الفصل الثانى
تأويلات الصراع ضد الزمن والمكان

يقول الحكيم إن المسرح هو القضية.. وقد كانت قضية شهريار وهو الإنسان غير المتعادل رمز العقل المجرد الخالص، تتمثل فى محاربته المستميتة للزمن محاولا التخلص من حدوده الآدمية الطبيعية. وفى النهاية لم يستطع الصمود أمام هذه القوى الخفية، وهى جزء لا يتجزأ من طبيعة قوانين ونواميس الكون الذى يحياه. كما أن حرية الإنسان ليست مطلقة بلا حدود كما توهم شهريار، لكنها فى الواقع حرية محكومة داخل إطار مقيد ومحدد من القوى الأعلى تمشيا مع قدرات الإنسان وطبيعته بصفته مخلوقا وليس خالقا. وتعتبر مسرحية > شهرزاد> إحدى تنويعات الحكيم الهامة فى سياق صراع الإنسان الدائم مع الزمن، وهذا ما نراه فى مسرحياته الأخرى مثل <أهل الكهف>و <بجماليون> و<>رحلة إلى الغد>. ذلك لأن الصراع مع الزمن يمثل عاملا حاسما فى موقف الإنسان من الحياة ككل، ولأن ديمومة الزمن عنصر جبرى يتواجد بشكل دائم داخل صيرورة الكون. ولهذا لا يستطيع الإنسان من وجهة نظر الحكيم التمرد على هذا الزمن أو الانفلات منه سواء إلى الماضى أو إلى المستقبل، ولا يستطيع أيضا التحرك فى نطاق من الحرية المطلقة وكأنه لا وجود لإله ينتظم هذا الكون فى علاقات ودوائر صارمة أزلية لا تتغير ولا تفنى مطلقا إلا بفناء الكون ذاته؛ أى أن محاولة الهروب من الزمن أو التغلب عليه هو الوهم بعينه. ويوضح الفرنسى أ. بابا دوبولو فى تحليله لصراع الإنسان مع الزمن أن هذا النضال لا يهدف إلى قهر هذه القوى، وإنما هذا النضال ضرورى من أجل الحياة ذاتها كى يستطيع المرء أن يعيش. فالحياة لا توهب جامدة وإنما تصنع من صراع دائب بين القوى المتعارضة فى أعماق نفوسنا. ويرجع الحكيم مشقة هذا الصراع لأن الإنسان لا يخوض صراعا أقوى وأفظع ضد قوى خارجة عنه، بل ضد قوى داخلية مرتبطة بذاته ووجوده المادى والمعنوى. وهى ليست قوة مادية بل معنوية غير منظورة، تتمثل فى أن الإنسان سجين إطار محدد وهو الزمن والمكان والغرائز والطباع، وأن إراداته ترتطم أحيانا بكل هذه العوامل وهو يحاول المروق منها. ودائما ما ينهزم الإنسان فى النهاية، لكنه رغم ذلك لا يسلم بهزيمته أبدا. فقد خلقت دورة الحياة لتنتهى بالموت ويخرج منها الإنسان مثل الشعرة البيضاء التى انتزعت

مـن محلهـا، وفـى نفـس اللحظـة يولـد إنســان جديـد أو شــهريار جديـد غضـا نـديا يعيـد الكـرة مـن البدايـة وهكـذا. وتقـول نـوال زيـن الـدين إنـه إذا كـان الإنسـان يبحـث عـن الخلـود فـالحكيم يضـمن لـه خلـودا دائمـا يشـغل الكـون علـى الـدوام، لكـن ذلـك يـتم عـن طريـق المـوت ثـم الرجـوع إلـى>الله> ليبعـث الله الإنسـان مـرة أخـرى فـى عـالم آخـر. ذلـك لأن الـزمن الطبيعـى الـذى يحيـاه الإنسـان فـى عالمنـا هـذا، هـو ذلـك الـزمن الـذى تحـده مـن طرفيـه الـولادة الأولـى والمـوت الأخيـر، ولابـد فـى النهايـة أن يخضـع الإنسـان لـلإرادة الإلهيـة. ولا يعـد قيـد الإرادة الإلهيـة عنـد الحكـيم قيـدا علـى الإطـلاق، إذ لابـد مـن وجـوده فـى حياتنـا الطبيعيـة قياسـا علـى القانون الطبيعى بالنسبة لحرية الحركة فى المادة.

وعـن قيمـة الـزمن الـذى يهلـك الإنسـان نفسـه فـى الصـراع ضـده، يقـول الحكـيم فـى حديثـه لشـهرزاد.. "فـنحن بغيـر <الـزمن> لا نعـى شـيئا ولا تصـلح عقولنـا لشـىء. فـإن إبـرة العقـل متصـلة <بمغنـاطيس> الـزمن. هكـذا خلقنـا نحـن البشـر. وأرجـو منـك ألا تقـولى إن هنـاك وجـودا مطلقـا خـارج <منطقـة نفـوذ> الـزمن والعقـل الأدمـى، فـإنى أجيبـك مـن فـورى، أن مـا يخـرج عـن منطقـة عقلنـا وزمننـا لا وجـود لـه عنـدنا، لأننـا لا نسـتطيع أن نتصـوره، فأنـت موجـودة عنـدى لأنـك قـد دخلـت منطقـة تصـورى. ومادمـت داخـل تصـورى فـإنى لا أملـك أن أدفـع عنـك سـيطرة>الـزمن> الـذى يبسـط حكمـه علـى رأسـى وعلـى كـل مـن دخـل رأسـى من خالدين وهالكين. أرأيت يا سيدتى قوة الزمن وجبروته؟"[٨٨]

*تأثر الحكيم بالمسرح الإغريقى

اعتبـر النقـاد فـى تحليلهم لمسـرحية <شـهرزاد> أن الـزمن أى الطـرف الثـانى مـن الصـراع الـدرامى، هـو البـديل لقـوى الآلهـة فـى صـراع الـدراما الإغريقيـة. وقـد خلـق الحكـيم هـذا الطـرف البـديل فـى الصـراع، مـن لـب فلسـفة الحضـارة المصـرية القديمـة. فـإذا كـان الإغريـق يصـارعون القـدر، فالمصـريون القـدماء يصـارعون الـزمن أو الفنـاء. وبكلمـات أكثـر وضـوحا يقـر الحكـيم أيضـا أن الصـراع عنـده أقـرب للصـراع عنـد الإغريـق لأنـه لا يمـت بصـلة للأخـلاق والشخصـية، وإنمـا الصـراع فـى تراجيدياته ميتافيزيقى أو فلسفى استمرارا للفلسفة المصرية القديمة.

مـن هنـا نسـتدل علـى مـدى التقـارب الكبيـر بـين مسـرح توفيـق الحكـيم والمسـرح الإغريقـى، الـذى تـأثر توفيـق الحكـيم بطبيعتـه وتكنيكـه كثيـرا. ففـى

---

٨٨ – طه حسين / توفيق الحكيم – القصر المسحور – مرجع سابق – ص ١٦٤/١٦٥

المسرح الإغريقى كانت هناك محاولات دائمة للتمرد على الآلهة، أما الحكيم كما يشير عبد العزيز الدسوقى فى مقاله <توفيق الحكيم - مدخل إلى عالمه الجمالى> يحيا وبداخله قوة الروح الشرقية المتوهجة. فقد كان يريد إنشاء تراجيديا فى اللغة العربية تتقد بجمرة من الحرارة العلوية تخلو من التمرد على الإله، وقد حلت له فكرة الزمن هذه المشكلة فاحتفظ بجوهر الصراع التراجيدى الإغريقى. لكنه حول فكرة الصراع بين الإنسان والآلهة إلى صراع بين الإنسان والزمن، ومن ثم أصبحت القوى الخفية عند توفيق الحكيم تنبع من الإنسان نفسه و لا تأتيه من الخارج. وانطلاقا من هذا الارتباط الشرطى بين الصراع ومصدره لدى الحكيم، يحدد نبيل راغب مواصفات الشخصيات الدرامية المقنعة عند الحكيم.. "والشخصيات الدرامية المقنعة عند الحكيم هى الشخصيات التى تفكر وتسلك طبقا لطبيعتها وكيانها وفهمها لطبيعة الحياة وظروف المجتمع الذى تعيش فيه. ولذلك تحمل هذه الشخصيات قدرها فى داخلها، إذ أن القدر لم يعد مفروضا عليها من الخارج، من آلهة غامضة يمكن أن تجعلها ألعوبة بين يديها."[٨٩]

ونعود لتفسيرات الحكيم الذى يؤكد أن الشخصية عنده نمط شامل وليد العقل لا النقل من بين عامة الناس، تمثل فى شموليتها جمهرة كبيرة من الناس وتتكلم بلسانهم. وينطبق ذلك على مشلينا بطل <أهل الكهف> الذى لا يتميز بصفات ينفرد بها عن سائر الناس، بل إنه يمثل كل الناس فى مواجهتهم ومقاومتهم للزمن ونضالهم، على أمل تحقيق الحياة خارج الزمن أى الخلود. وإذا كان هذا هو تفسير الحكيم للبناء الدرامى لشخصية ميشلينا، فيمكننا تطبيق وجهة النظر نفسها على شهريار بطل مسرحية <شهرزاد>، ولهذا اعتبر الحكيم أن مسرحه فى حقيقة أمره هو مسرح أقنعة.

ويحدد محمد زكى العشماوى مناطق تأثر الحكيم بالمسرح الإغريقى، مثل التزامه بالعقدة الواحدة الرئيسية من بداية العمل إلى نهايته مع التركيز والتكتيل والتأزم ثم الانحدار السريع إلى النهاية. ويضيف : "إن التأثر بالمسرح الإغريقى وقدرته الفائقة على تحقيق البنية المسرحية الأصلية والقوية وما يحققه من براعة فذة فى التعبير والتصوير وحشد الطاقة الدرامية وتصاعدها، والتركيز البالغ الدقة والتأثير، ثم الصراع بين قوتين لا تملك الواحدة منهما إلا أن تنهزم أمام الأخرى، الصراع الذى يحقق الشعور بالمأساة حين تقع الفجيعة الحتمية بالإنسان الذى يصارع قوى أكبر منه وأعتى، قوى لا يملك لها دفعا ولا ردا، فينهزم لامحالة ويتم السقوط العمودى من القمة إلى الهاوية، وتتحقق

---

[٨٩] - نبيل راغب - <u>توفيق الحكيم ناقدا مسرحيا</u> - مرجع سابق - ص ١٦١

من كل ذلك معان هامة. أولها عجز الإنسان العاجز أمام القوة المدبرة لهذا الكون والمتحكمة فيه. ثانيا: معرفة الإنسان وإدراكه لحجمه الطبيعى فى هذا العالم، أى ضرورة إدراكه بأنه إنسان وليس إلها مهما ملك من وسائل الفهم والمعرفة والاختراع. وعشق الحكيم المسرح الاغريقى وافتتن بروحه الآسره، بل إنه يدعو إلى التبصر بروح المسرح الأصيلة وجوهره الأول."[٩٠]

على الجانب الآخر يرى بعض النقاد أن طبيعة الصراع الفلسفى داخل مسرحية <شهرزاد> أى صراع الإنسان ضد الزمن، يزخر بنقاط ضعف واضحة. من أبرزها أنه صراع يدعو إلى روح الانهزامية، لأن الإنسان يخوض صراعا مستحيلا وهو يعرف مسبقا أنه الخاسر فيه لا محالة مهما حدث. فيوضح محمد مندور فى كتابه <مسرح توفيق الحكيم> أن موضع الضعف فى هذه الفلسفة، هو أن الحكيم لا يؤمن بقدرة الإنسان على خلق روابط الحياة إذا تقطعت، لأنه ليس من دعاة الإرادة البشرية التى لا تنهزم ولهذا اتهمت فلسفته بالسلبية والانهزامية على ما نحو ما أوضح عبد العظيم أنيس ومحمود أمين العالم فى كتابهما>الثقافة المصرية> ومعهما سلامة موسى فى بعض مقالاته. وقد أكد الحكيم ذاته هذا الرأى بعد أن صور فى مسرحية <عودة الشباب> ثم فى مسرحية <رحلة الى الغد>، ما يعتقد عن عجز الإنسان عن تكييف حياته وفقا لمعجزات العلم الساعى لقهر الموت والفناء.

وعلى النقيض من هذا الرأى يقف على الراعى، مؤكدا أن الحكيم ليس من دعاة الفلسفة الانهزامية سواء فى مسرحية <شهرزاد> أو مسرحية <أهل الكهف. لأن الفرد لا الإنسان هو الذى ينهزم فى هذه المسرحية، فهزيمة الفرد أمام الزمن حقيقة كونية يمثلها الموت. أى أن الحكيم لم يقصد أنه لا فائدة من نزال الزمن، وإنما لا فائدة من نزال الموت؛ وهذه من الحقائق المسلم بها بطبيعة الحال. ونحن نؤيد الرأى السابق الذى يؤكد عدم انهزامية فلسفة توفيق الحكيم فى صراع الإنسان ضد الزمن لمنطقية تفسيراته ومبرراته، خاصة أن توفيق الحكيم يوضح فى كتابه <فن الأدب> أن الشعور بعجز الإنسان أمام مصيره هو فى الحقيقة الحافز إلى الكفاح لا إلى التخاذل. وإلا لما كان هناك أى فارق بين مفهوم ومبررات وأهداف صراع الإنسان المتعادل، وصراع الإنسان المتأله ضد الزمن. وقد استلهم الحكيم هذا الصراع

---

[٩٠] – محمد زكى العشماوى – <u>البناء الدرامى.. لمسرح الحكيم..</u> – مرجع سابق – ص ٢١

مـن جهـاد حضـارة المصـريين القـدماء ضـد الـزمن وعوامـل فنائـه بإقامـة الهياكـل الكبـرى واختـراع التحنـيط والأصـباغ، وأيضـا مـن جهـاد أهـل الـدين السـماوى فـى الشــرق ضـد قلـق الـنفس وغرائـز الإنســان بتثبيـت العقائـد ووضـع الشــرائع. وقـد أجـاب الحكـيم علـى هـذه الآراء التـى تـتهم فلسـفته بالانهزاميـة والسـلبية فـى كتابـه <التعادليـة مـع الاسـلام والتعادليـة>، وأوضـح أنـه لـم يكـن يومـا مـن دعـاة الفلسـفة الانهزاميـة فـى كافـة مسـرحياته. فمـن يمعـن النظـر فـى أعمالـه يجـد ميشـلينا فـى مسـرحية <أهـل الكهـف> يكـافح بشـدة ليقنـع بريسـكا بتجاهـل عقبـة الـزمن، ونجـد شـهريار فـى مسـرحية <شـهرزاد> يحـاول تحـدى النـواميس بمحاولـة تحطـيم بشـريته. وفـى <سـليمان الحكـيم> نجـد سـليمان يحـاول تحـدى قـانون الحـب واقتحـام قلـب بلقـيس، أمـا أوديـب فـى <أوديـب> فقـد أراد تحـدى المجتمـع والبقـاء مـع أمـه زوجـا. وفـى <بجمـاليون> أراد المثـال تحـدى الآلهـة وتحطـيم التمثـال الـذى أفسـدوا فنـه، بمـا نفخـوه هـم فيـه مـن روحهـم. ولـم يستسـلم هـؤلاء جميعـا لمصـيرهم إلا بعـد التحـدى والنضـال والكفـاح، لكـنهم فـى آخـر الأمـر أرغمـوا إرغامـا علـى التسـليم. ذلـك لأن القـوى المسـيطرة ليسـت مـن صـنع البشـر، لكـن يبقـى الكفـاح ولـو ضـد المسـتحيل، وهـذا هـو وحـده الواجـب المفـروض علـى البشـرية. "ولـيس المهـم للإنسـان أن يـنجح، بـل المهـم أن يكـدح، ولـيس الشـرف للإنسـان فـى أن يقـول إنـى حـر، بـل فـى أن يقـول إنـى سـجين، ولكنى أجاهد للخلاص!"[٩١]

*شهرزاد وأهل الكهف وبجماليون

كـى تسـتكمل كافـة العناصـر المتداخلـة فـى فلسـفة الحكـيم وصـراع الإنسـان ضـد الـزمن فـى مسـرحيته <شـهرزاد>، يجـب توضـيح حـدود التـداخل بـين مسـرحيات <شـهرزاد> و<أهـل الكهـف> و<بجمـاليون>، لمـا بيـنهم مـن منـاطق تـرابط وثيقـة تجمـع بيـنهم بصـفة خاصـة فـى مفهـوم وفلسـفة الصـراع الـدرامى المطـروح. فقـد حـاول شـهريار التمـرد وتخطـى حـدود الـزمن طامعـا فـى الخلـود الأبـدى، تمامـا مثلمـا حـاول أهـل الكهـف أن يفرضـوا لأنفسـهم وجـودا أبـديا داخـل حـدود الـزمن وفشـلوا أيضـا. ويبـرر عـز الـدين إسـماعيل هـذا الفشـل فـى كتابـه <قضـايا الإنسـان فـى الأدب المسـرحى المعاصـر>، بـأن الإنسـان هـو ابـن الـزمن الـذى يعـيش فيـه ولـن يقـوم لـه وجـود مـا لـم يحـدث التـوتر الضـرورى بـين ذاتـه والوجـود الخـارجى أو الوجـود الموضـوعى لـه. ولهـذا انتهـى صـراع أهـل الكهـف

---

٩١ – توفيق الحكيم – فن الأدب – مكتبة الآداب - ١٩٥٢ – ص ٣١٨

للـزمن إلـى الهزيمـة و الانسـحاب مـن الحيـاة وهنـا تكمـن مأسـاتهم. بينمـا يـرى محمـد فتـوح أحمـد أن منطقـة التماثـل بـين مسـرحيتى <أهـل الكهـف> و<شـهرزاد>، تتمثـل فـى المفارقـة الواضـحة بـين حقيقـة الـزمن و الخلـود.. فأولهمـا يتعلـق بالفـانى والمتغيـر، وثانيهمـا يتعلـق بالثابـت الـذى لا يفنـى ولا يتحول.

"وهـذا الإيقـاع الفكـرى يفضـى بنـا إلـى ملمـح آخـر مـن ملامـح التماثـل، وهـو ملمـح لا يـؤاخى بـين العملـين فحسـب، بـل يكـاد يكـون آصـرة مشـتركة بـين كـل مفـردات الإنتـاج الـذهنى عنـد الحكـيم، نعنـى بـذلك انبثـاق هـذا الإيقـاع مـن مجـال الصـراع الـداخلى الـذى بـدأ يفـرض نفسـه علـى المبـدعين منـذ أواخـر القـرن التاسـع عشـر ومـرورا بالنصـف الأول مـن القـرن العشـرين، سـواء كـان هـذا الصـراع بـين المعرفـة والعاطفـة، أو بـين الـروح والمـادة، أو بـين العقـل والجسـد، أو بـين الإنسـان والـزمن، وهـو صـراع مفهـوم البواعـث سـاعد علـى احتدامـه الطـابع العلمـى **the scientific outlook** للحقبـة المشـار إليهـا، وكـان لابـد مـن معالجتـه، ثـم وضـعه كقضـية مـن قبـل كـل مثقـف، علـى اعتبـار أنـه أصـبح يمثـل ضـربا مـن مـرض العصـر **modern sickness**، ثـم مـا لبـث حـين هـدأ أن انعكـس علـى معظـم النتـاج الأدبـى فـى صـورة حسـية ذاتيـة لـم تكـن لتوجـد قبـل ظـروف القـرن العشرين."[٩٢]

ثـم ربـط الفرنسـى أ. بابـا دوبولـو بـين الصـراع الـدائب بـين القـوى المتعارضـة فـى أعمـاق نفوسـنا الـذى تناولنـاه داخـل شـهريار، وبـين بجمـاليون المثـال الـذى تتصـارع بداخلـه قـوى الواقـع والمثاليـة. ويـرى أن الإنسـان لا يقنـع إذا مـا حظـى بـالواقع ولا يقنـع إذا ظفـر بالمثـل الأعلـى، ذلـك لأن الإنسـان يشـترك فـى نظـامين يتصـارعان باستمرار فى أعماقه ولا ينبغى لأحدهما أن يتغلب على الآخر.

وفـى النهايـة يـربط علـى الراعـى بـين المسـرحيات الـثلاث فـى تحليلـه بفهـم عميـق ممتـع.. "إن موقـف توفيـق الحكـيم مـن أفكـاره فـى هـذه المسـرحيات الـثلاث تمثـل تمـثلا طيبـا فـى موقـف بجمـاليون مـن جالاتيـا. فـى مسـرحية الحكـيم أخـرج بجمـاليون عملـه الفنـى الكامـل، وطلـب لـه الحيـاة، فلمـا اسـتوى حيـا، لـه إرادة مسـتقلة، سـخط بجمـاليون عليـه وأراد لـه أن يخـرج عـن مسـار إرادتـه، فلمـا عـادت جالاتيـا تمثـالا سـاء الفنـان برودهـا وغيـاب الحيـاة عنهـا فحطمهـا، ففقـد الفـن والحيـاة معـا، وأقـام سـعيرا بـين القطبـين حتـى أنقـذه المـوت. وحـدث الشـىء ذاتـه لشـهريار، وقـد زهـد فـى داخـل نفسـه، حيـاة تمثالـه الجميـل شـهرزاد، وقـرر الهـرب إلـى حيـاة العقـل البـاردة، فـلا هـو رضـى بهـذه الحيـاة، ولا هـو نسـى جسـد شـهرزاد

---

[٩٢] – محمد فتوح أحمد – مستويات الرمز.. فى مسرح الحكيم – مرجع سابق – ص ٤٢

وقلبهـا، هجـر الأرض ولـم يبلـغ السـماء، فهـو معلـق بـين الأرض والسـماء، كمـا تقـول شـهرزاد. كـذلك تـدور الأحـداث علـى هـذا النحـو فـى أهـل الكهـف: حـين يفلـح ميشـلينا فـى الـتخلص مـن بريسـكا القديمـة (أى مـن التمثـال الكامـل للجمـال - أو مـن المثـال - أو مـن جالاتيـا العاجيـة) ويرضـى بـأن يعـيش مـع بريسـكا الجديـدة - بريسـكا ذات اللحـم والـدم، يقـيم الحكـيم بـين الحبيبـين سـتارا عـازلا مـن القلـق والنفـور، يسـميه الهزيمـة بـإزاء الـزمن. فيجعـل الحبيبـين يقـرران أن الـزمن لا يمكـن تجـاوز حـواجزه، ومـن ثـم فـلا مفـر مـن أن يعـود ميشـلينا إلـى الكهـف - أى إلـى الموت، فلا هو انتفع بالخيال، ولا هو رضى بالواقع."[٩٣]

*الصراع ضد الزمن والمكان

نعـود لصـراع شـهريار الطـامح للمعرفـة المطلقـة مـرة أخـرى، حيـث إن صـراع شـهريار لـم يكـن ضـد الـزمن وحـده، لأن حـدود الـزمن مرتبطـة ارتباطـا إجباريـا بحـدود المكـان أيضـا. إذن فـالقوى الخفيـة التـى يناضـل شـهريار ضـدها بداخلـه، تتمثـل فـى اجتمـاع عنصـرى الـزمن والمكـان مـع اسـتحالة فصـلهما طبقـا لنـواميس الكـون، وهـى نفـس القـوى الخفيـة التـى ناضـل أهـل الكهـف وبجمـاليون ضـدها أيضـا، وقـد هـزم جميـع الأبطـال فـى المسـرحيات الـثلاث فـى النهايـة هزيمـة مكتملـة.. "غيـر أن الحقيقـة فـى هـذه المسـرحيات التـى يعـالج فيهـا الأسـتاذ الحكـيم قضـية الـزمن فـى حيـاة الإنسـان هـى أنـه لا يتحـدث عـن الـزمن إلا مـن حيـث آثـاره، وهـذه الآثـار لا يمكـن تلمسـها مطلقـا إلا متحققـة فـى المكـان. فشـخوص الحكـيم إذن فـى هـذه المسـرحيات الـثلاث كانـت فـى الواقـع إنمـا تواجـه الزمـان المكـانى. كـل مـا فـى الأمـر أن قضـية الزمـان تبـدو عـادة أكثـر بـروزا نظـرا لاهتمـام الإنسـان بهـا أكثـر من قضية المكان (وهذا واضح فى ميدان الفلسفة بصفة خاصة)."[٩٤]

أى أن مصـير الإنسـان مـرتبط بأرضـه تمـام الارتبـاط، فـالقوة الخفيـة الأخـرى التـى تسـمى المكـان أى المكـان المـادى والمعنـوى لهـا قبضـتها القويـة علىكيـان الإنسـان؛ وهـذا هـو محـور مسـرحية <شـهرزاد>. وتعتبـر حركـة المقاومـة الدائمـة الكامنـة فـى الإنسـان لقيـود الـزمن والمكـان مـن منـابع طبيعـة الإنسـان، لأنـه دائمـا لا يفكـر فـى الطبيعـى والضـرورى ولكنـه يفكـر دائمـا فـى مقاومـة مـا يقـف فـى طريقـه. فهـو قـوة مقاومـة مسـتمرة، سـواء كانـت هـذه المقاومـة معقولـة أم غيـر معقولـة. ولهـذا لـم يكـن شـهريار هـو المتبـرم الوحيـد مـن قيـود الطبيعـة، لكـن رواد

---

[٩٣] – على الراعى – مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية – مجلة الهلال – دار الهلال – فبراير – ١٩٦٨ – ص ١٠٠

[٩٤] – عز الدين إسماعيل – قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – دراسة مقارنة – دار الفكر العربى – ١٩٨٠ – ص٢٥١

خان أبى ميسور يشاركونه نفس الأوهام مع اختلاف الوسيلة. فقد لجأوا لإلغاء العقل وبيع السيف وانغمسوا فى التغييب الكامل المستمر، من خلال المخدر ودخانه الأزرق الذى يلهيهم عن سجن الطبيعة لهم.

"وصاحب الخان يذكرنا <بالدرويش> فى <يا طالع الشجرة>. وفى الخان نرى الزمان والمكان يتخذان مفهوما آخر شبيها بذلك الزمان والمكان اللذين يتوفران فى عالم المتصوفة، على نحو يجعلنا نرجح أن خان <أبى ميسور> هذا إن هو إلا صورة للعالم النفسى الذى يعتمل داخل عقل <شهريار> وقلبه، وإلا ما فهم <شهريار> عن القوم لغتهم. ونحن نلاحظ أن ذلك العالم بما فيه ومن فيه لم يعد صالحا للعالم الدنيوى : مثل <شهريار تماما>، الذى لم يعد صالحا للحياة. ذلك أن أولئك القوم بما فيهم>شهريار< يناسبهم عالم آخر، فهم بحالتهم الراهنة تلك، يصبحون فى عالمنا الدنيوى مثل شجرة لا ثمر فيها، أى لا خير فيها، إذ أن هذه الشجرة لا تقوى أصلا على أن تضرب بجذورها فى أعماق الأرض، لتصبح قادرة بعد ذلك على حمل الجذع و الأغصان."[٩٥]

وقد عادل توفيق الحكيم فى مسرحية <شهرزاد> سجن الإنسان داخل حيز جسده وحدود آدميته وقوانين الزمن والمكان بصريا، من خلال الماء السجين فى الحوض المرمر القابع فى حجرة شهرزاد. وهو نفسه التى كانت تنظر إليه شهرزاد فى أول ظهورها وهى تستمع للوزير قمر، مدركة الحقيقة الكاملة الغائبة عن قمر رمز القلب الخالص، لهذا كانت تكتفى بالابتسام الغامض أثناء استماعها لحيرة عشاقها. وهو أيضا الذى لجأت إليه شهرزاد كمرآة داخلية حقيقية صريحة، لاستكشاف الشعرة البيضاء التى غزت رأسها كما أخبرها شهريار. فإذا كان كل من شهريار وقمر والعبد يرونها فى مرآتهم عقلا كبيرا وقلبا كبيرا وجسدا جميلا، فشهرزاد ترى نفسها فى مرآة الحقيقة كما هى بالفعل وليس كما ينبغى أن تكون. ويؤكد توفيق الحكيم مدلول هذا الحوض أو الوعاء فى كتابه <تحت المصباح الأخضر>، فيشير إلى أن شهريار اكتشف هزيمته النهائية بعد فشل ترحاله للعثور على المعرفة. فقد أدرك أنه ليس فى السفر سوى تغيير إناء بعد إناء، ومتى كان فى تغيير الإناء تحرير الماء.؟!

يتميز الصراع الدرامى فى مسرحية <شهرزاد> أنه صراع دائرى متعدد ومتداخل الطبقات، بحيث يضم دائرة كبرى تستوعب بداخلها عدة دوائر متفرعة أخرى نابعة من نفس نقطة البداية، ليكونوا فى النهاية سلسلة قوية من الصراعات المتصلة التى تؤدى لبعضها البعض. وتتمثل نقطة انطلاق دائرة الصراع الكبرى فى رحلة سعى شهريار الأولى للمعرفة الخالصة، حيث أخبرنا

---

٩٥ – نوال زين الدين – اللامعقول والزمان والمطلق فى مسرح توفيق الحكيم – مرجع سابق – ص ٢٣٨/٢٣٩

مـن خـلال حـوار العبـد والجـلاد فـى المشـهد الافتتـاحى بحالـة شـهريار الحاليـة. فلـم يعـد هنـاك وجـود لشـهريار الملـك المخـدوع القاتـل الـذى يسـفك دمـاء العـذارى بـلا ذنـب، و لـم يعـد هـو شـهريار الملـك الطفـل الشـغوف الـذى يسـتمع ويسـتمتع بحكايـات شـهرزاد. فـنحن نواجـه شـهريارا جديـدا يصـفونه بأنـه إنسـان ذاهـل دائمـا، لا يعبـأ بـأى شـىء أو أى إنسـان حتـى شـهرزاد. ومـن ثـم نسـتطيع اعتبـار كـل محاولـة سـعى شـهريارية للمعرفـة وتوهمـه التحـرر مـن قيـود الـزمن والمكـان، مرحلـة أو دائـرة قائمـة بـذاتها مـن الصـراع منطلقـة ومسـتمدة مـن نفـس المنبـع، محملـة فـى نهايتهـا دائمـا بـإقرار هزيمـة شـهريار المتكـررة. فمـن خـلال المشـهد الافتتـاحى بـدأ شـهريار دائـرة الصـراع الفرعيـة الأولـى عـن طريـق السـحر والقتـل وعـاد منهـا مهزومـا، وفـى دائـرة الصـراع الفرعيـة الثانيـة حـاول شـهريار التوصـل إلـى هدفـه مـن خـلال تحـاوره مـع شـهرزاد ذاتهـا، لكنـه خـرج مـن الجولـة الحواريـة الشـاقة محمـلا بهزيمـة جديـدة. ثـم حـاول الإمسـاك بطـرف خـيط المعرفـة مـن خـلال مجادلتـه مـع قمـر رغـم علمـه بضـعف هـذه المحاولـة وشـبه فشـلها، وكالمعتـاد عـاد مهزومـا مجبـرا علـى الرحيـل. و قـد نثـر الحكـيم دائـرة صـراع فرعيـة جديـدة مـن خـلال ترحـال شـهريار وقمـر فـى الصـحراء، حتـى عـادا واسـتقرا فـى خـان أبـى ميسـور ولـم يحقـق شـهريار شـيئا مـن أحلامـه أو أوهامـه. وأخيـرا أغلـق الحكـيم دائـرة الصـراع الرئيسـية التـى نسـجها مـن البدايـة، عنـدما عـاد شـهريار ووجـد العبـد فـى مخـدع شـهرزاد. وهنـا أدرك أنـه قـد وصـل لنهايـة المطـاف خاصـة بعـد فقـده قمـر، فـأعلن فشـله التـام واختفـى خارجـا وبـات ضـائعا فقيـدا معلقـا بـين السـماء والأرض وانجـذب للـدوران فـى آفـاق الأبديـة؛ تمامـا مثـل أهـل الكهـف الـذين عادوا فى نهاية دورتهم للكهف ليستأنفوا فيه حياتهم الأبدية.

"وقـد سـبق أن رأينـا فـى طريقـة بنـاء مسـرحية أهـل الكهـف انعكاسـا للفكـرة التـى خـرج منهـا أهـل الكهـف يـدافعون عنهـا، إذ إنهـم بـدأوا مـن الكهـف وانتهـوا إليـه، وكـان فـى ذلـك تصـوير لفكـرة الديمومـة الزمنيـة، وهـى الخاصـية الجوهريـة للإنسـان فـى التجربـة الإنسـانية. وهنـا فـى مسـرحية شـهرزاد نلاحـظ نفـس الفكـرة. فقـد رأينـا شـهريار نفسـه يخـرج مـن رحلتـه لكـى يفلـت مـن ربقـة المكـان المحـدود، لكنـه فى كل حالة مـن حالاتـه كـان مرتبطـا بالمكـان. فـأى مكـان نـزل فيـه كـان كـأى مكـان آخـر؛ حتـى انتهـى إلـى المكـان الـذى بـدأ منـه وعـاد إلـى القصـر. ومـن ثـم تلاشـت البداية فى النهاية، وأقفلت الدائرة."[٩٦]

وتسـتمد دائريـة الصـراع هنـا طبيعتهـا مـن دائريـة الطبيعـة ذاتهـا، ومـن حركـة الكـون ولانهائيـة المـاء وسـير دورة الحيـاة. ويـدلنا ذلـك علـى تـأثر توفيـق الحكـيم

---

[٩٦] – عز الدين إسماعيل – قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر – مرجع سابق – ص ٢٦٦

بدائرية الصراع فى الحكاية الإطار <ألف ليلة وليلة>.. فقد بدأ الصراع فى الحكاية بين شهريار وشهرزاد من اليوم الأول لزواجهما كما أوضحنا فى الباب السابق، وقبلت شهرزاد التحدى وظلت تحكى حكاياتها على مدى الليالى الطويلة، وطاف شهريار مع الراوية الوحيدة بقاع السماء والأرض. وبعد انتهاء <الليالى> أغلقت دائرة الصراع، بالعودة مرة أخرى لنفس المشهد الذى يضم شهريار وشهرزاد؛ مع الفارق أن شهريار قد شفى من خلال الخبرات والمدارك الحياتية التى اكتسبها واختزنها فاسترد إنسانيته وأصدر عفوه النهائى عن شهرزاد.

*تأويلات الصراع الفلسفى

تحيلنا هذه النقطة إلى سلبيات مسرح الحكيم الذهنى كما رآها بعض النقاد والتى استعرضناها فى الفصل الأول، وكان أهمها ابتعاد الحكيم بقضايا مسرحه عن معاناة المجتمع من حوله والقضايا المعاصرة عامة واستكانته فى برجه العاجى ينظر ويتفلسف متحاورا مع المجردات. ولكى نثبت عدم التأييد لهذه الآراء سنستعرض التأويلات التى طرحها الفريق الآخر من النقاد، التى تؤكد الصلة الوثيقة بين مسرح الحكيم الذهنى وقضايا وطنه وهموم الإنسان على الأرض من وجهتى نظر تتكامل مع بعضها البعض.

ترتكز وجهة النظر الأولى على تأويل الصراع الفلسفى المطروح فى <شهرزاد>، من خلال إيجاد صلة وثيقة بينه وبين ملابسات القرن التاسع عشر والعشرين وتقلبات البشرية وتوجهاتها الفكرية فى ذلك الحين. وقد مهدنا لهذه الملابسات فى بدايات الفصل الأول من هذا الباب الثانى، باستعراض الخلفية التاريخية والاجتماعية والفكرية المواكبة لهذه المسرحية. وقد أفاض غالى شكرى من خلال كتابه <ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم/ الجيل والطبقة والرؤيا>، فى دحض اتهام ابتعاد مسرح الحكيم الذهنى عن الواقع. فأكد أن الصراع بين العقل والقلب أو بين الفكر والعمل ليس صراعا ميتافيزيقيا كما يحاول توفيق الحكيم إيهامنا بذلك، بل إنه فى حقيقته صراع واقعى تماما ينبض بأخطر المشكلات التى عاناها العقل والفكر الإنسانى فى ساحة العمل والقلب الإنسانى. ذلك أن المنجزات البشرية فى المائة عام الأخيرة كانت قد وصلت بحضارتنا المعاصرة إلى ذرى محلقة، لكن خطورة هذه الذرى اقتصارها فقط على ميدان العقل والفكر والعلم، دون أن توازيها الذرى الأخلاقية فى ميدان القيم والقلب والعمل. ولهذا جاءت الحربان العالميتان تعبيرا حاسما عن هذه الهوة العميقة، ولهذا أيضا جاءت مسرحية <شهرزاد>

توفيـق الحكـيم إعلانـا حاسـما عـن هـذا الخلـل الخطيـر. وبالمثـل أكـد الفرنسـى جـورج ليكونـت أنـه رغـم هـزائم شـهريار وأهـل الكهـف، إلا أنهـم سـلموا الشـعلة إلـى الجيـل الجديـد كـى يـدخلوا سـاحة الأمـل. هكـذا كـان الحكيم يتفاعـل بقـوة مـع الواقـع مـن حولـه، يحمـل رؤيـة واعيـة لوطنـه والعـالم حولـه عالجهـا مـن خـلال قضـايا وصـراعات المسـرح الـذهنى. وقـد اعتمـد هـذا الفريـق مـن النقـاد علـى اعتـراف الحكـيم بـأن التعـادل الـذى كـان قائمـا حتـى مطلـع القـرن التاسـع عشـر بـين قـوة العقـل وقـوة القلـب أى بـين نشـاط التفكيـر ونشـاط الإيمـان، قـد اختـل منـذ ذلـك الوقـت بتـوالى انتصـارات العلـم العقلـى واسـتمرار جمـود الجانـب الـدينى. وكـان لهـذا الاخـتلال فـى التعـادل نتيجتـه الطبيعيـة، التـى لابـد أن تـلازم كـل اخـتلال فـى التـوازن وهـو القلـق. كمـا فـتح الحكـيم بابـا واسـعا صـريحا لتأويـل الصـراع الـدرامى <لشـهرزاد> بشـكل أعمـق وأكثـر ثـراء، عنـدما أكـد بوضـوح تـام أن فـى مسـرحية <شـهرزاد> صـدى الأفكـار الكثيـرة التـى دوت فـى ذهنـه علـى أثـر اتصـاله بالفلسـفة الأوروبيـة. فقـد كانـت الفلسـفة الأوروبيـة فـى ذلـك الوقـت تقـوم علـى أن الإنسـان هـو رب هـذا الكـون، وأن الله قـد مـات كمـا قـال نيتشـه وأن المـتحكم فـى مصـائر البشـرية هـو الإنسـان وحـده بحريتـه المطلقـة. ولـذلك غمـرت موجـة الإلحـاد وإنكـار الـدين المحـيط الثقـافى الأوروبـى فـى أعقـاب الحـرب العالميـة الأولـى، وقـد صـدم هـذا العقليـة الشـرقية المتدينـة للحكـيم؛ فوجـدت كـل هـذه الأفكـار المتضـادة متنفسـا لهـا فـى كتابـة مسـرحية <شـهرزاد>. يمثـل فيهـا شـهريار النمـوذج الـذى أرادتـه الفلسـفة الأوروبيـة، ولهـذا كـان مصـيره الضـياع بـين السـماء والأرض.

أمـا وجهـة النظـر الثانيـة فترتكـز علـى إقامـة روابـط وثيقـة بـين تأويـل الصـراع الـدرامى فـى <شـهرزاد>، وبـين ماضـى وحاضـر ومسـتقبل مصـر المـرتبط تمامـا بـأرض الواقـع. وسـتعرض الباحثـة هنـا تفسـيرات الحكـيم لصـراعه الـدرامى فـى <شـهرزاد>، بالإضـافة لآراء النقـاد المصـريين والفرنسـيين.. ولنبـدأ بـالحكيم الـذى يؤكـد دائمـا علـى قواعـد فلسـفة التعادليـة، وعلـى مـدى تـأثره بـروح الحضـارة المصـرية الفرعونيـة. فيشـير إلـى أن مصـر مـا كانـت تسـتطيع أن تنشـىء هـذا الفـن العظـيم الـذى انتصـرت بـه فعـلا علـى الـزمن ولاتـزال تنتصـر بـه عليـه فـى كـل جيـل، بغيـر قـوة القلـب أى قـوى الإيمـان والحـب. ولهـذا لـم يسـتطع شـهريار هـذا العقـل المجـرد المتخلـى عـن القلـب الانتصـار علـى الـزمن، ولـم يصـل إلـى سـر ومتعـة الحيـاة كمـا كـان يحلـم لأنـه لـم يكـن إنسـانا متعـادلا مـن داخلـه مثـل إنسـان الحضـارة المصـرية القديمـة. ويفسـر الحكـيم هـذا المفهـوم تفصـيليا فـى كتابـه

<ملامح داخلية>، عندما أوضح الصلة الخفية بين إيزيس الفرعونية وشهرزاد العصور العربية. ومن هذا المنطلق اقتبس من القرآن الكريم أفكارا، رأى لها حقيقة غائرة فى فلسفة مصر القديمة التى احتوت بداخلها بذرة التعامل مع مفهوم الوجود والعدم تتصل بمذهب الوجودية كما لاحظ بعض النقاد الفرنسيين، وذلك قبل أن تظهر وجودية سارتر بسنوات. إذن فالماضى والحاضر والمستقبل يمكن أن يتحد فى تفكيرنا وروحنا على هذه الأرض وفى هذه البلاد، على الرغم من اختلاف العصور والأساطير والأزياء. فمنذ الأزل حاربت مصر الزمن وانتصرت عليه دائما بروحها المتجدد، لأن مصر هى البعث الدائم لروح الخلود. وقد أوحت هذه الروح أو هذا القلب المتجدد إلى بريسكا أن تقول فى<أهل الكهف> إن القلب قهر الزمن.

ومن أهم عناصر لب روح الحضارة المصرية القديمة، أنها لا يمكن أن تفكر فى غير الخلاص إلى حياة أخرى؛ دائما ما وراء الطبيعة والفلسفة الدينية وذلك الفزع من الموت. ورغم ذلك فهم متمسكون بالأمل فى انتصار الروح على الزمن والمكان، ذلك الانتصار الذى يتمثل فى البعث.

"وإذا كان المطلق (المعرفة الكلية) فى حياة الإنسان صعب المنال، فإن موقف شهريار فى إطار المعرفة النسبية تحفيز للإنسان العربى فى عصره لأن يسعى لمواكبة حركة التاريخ وتطور العالم، وأن يكون له اكتشافات من مجهولات وحقائق الكون المحيط به، ليصبح إنسانا عاملا فى المجتمع الدولى وليس مجرد فعل استهلاكى لما يكتشفه الغرب من أسرار العالم والكون ويقدمونه فى صورة مخترعات علمية."[٩٧]

وبكلمات أخرى يحلل الفرنسى جورج ألبير استر فى مقاله <مسرح توفيق الحكيم الفلسفى> الصراع فى <شهرزاد>، فيقول إن توفيق الحكيم يقدم مصر الجديدة التى تختلف عن التى تمثلتها أسطورة إيزيس والتى كانت تسير معصوبة العينين. يقدم لنا الحكيم مصر التى تطرق باب الواقع والتاريخ وتقف موقف الاختيار الحاسم لمصيرها، ويبدو أنها منذ ذلك الحين قد عرفت دورها التاريخى فى موكب الحضارة. ويضيف الفرنسى أ. بابا دوبولو فى مقاله <توفيق الحكيم وعمله الأدبى> أن الإنسان ليس حرا فى التحرك داخل الزمن أو الحياة فى أفكار غابرة حتى لو أراد ذلك، إنها دعوة إلى مقاومة الرجوع إلى الوراء لأن كل عصر له حياته وأفكاره، وقد ظهر فيها إفلاس البعث إلى نفس الحياة السابقة. وتعتبر إنسانية الإنسان هى القوة الأخرى التى تمنع

---

٩٧ – رضا غالب – <u>التجريب فى مسرح توفيق الحكيم واتجاهه التأصيلى لدى الرواد</u> – مرجع سابق – ص ١٢٢

الإنسان من أن يكون حرا، إضافة لكونه مخلوقا بين الحيوانية والروحانية، وهذا هو الطابع الذى يتجلى بقوة فى مسرحية <شهرزاد>.

وإذا كانت شهرزاد الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> تحارب الزمن بالحكى لتبقى هى وبنات جنسها على قيد الحياة، فشهرزاد الحكيم تحارب محاربة شهريار لقيود الزمن الذى يريد أن يفر منها. فقد انطلق شهريار إلى حيث لا يعرف أحد، وعلى هذا النحو انتهت المأساة بانتصار الزمن والمكان وهزيمة فلسفة أوروبا الحديثة..

*مصادرة الحكيم على حرية شخصياته

"تكمن متعة المسرحية فى التلاعب بالأفكار والاهتمام بالتأمل: فهى تهيىء أحاديث الشخصيات وتعرض عدة وجهات نظر مختلفة، بعض منها غير مألوف. فالمشكلات المطروحة ليست مثل تلك المشكلات العامة التى نتداولها، وليس بالضرورة أن تتضمن الحل، لكننا نستمتع بالتفكير فى النقاط المطروحة."[٩٨]

كنا قد توصلنا فى نقطة سابقة أن كل الشخصيات حول شهريار ما هم فى حقيقة الأمر، إلا تجسيد لكل المراحل التى مر بها شهريار فى الحكاية الإطار>لليالى>، وما هى أيضا إلا بوق لفكر وفلسفة الحكيم الخاصة. وإذا كان شهريار يتحاور مع الشخصيات حوله بوصفهم مجسدين لماضيه وصراعاته الداخلية، فيمكننا إذن اعتبار ديالوج المسرحية فى جوهره مونولوجا بين شهريار وذاته؛ ماضيها وحاضرها وصراعاتها وأوهامها. وبالتالى يطرح الحكيم القضية وملابسات الصراع الدرامى على المتلقى من وجهة نظر، ظاهرها ديموقراطى فلسفى جدلى حر، باطنها ديكتاتورى الرأى لأنه لم يعرض لنا وجهة نظر أخرى معارضة. مما يرغم المتلقى على النظر والحكم بعينى الحكيم ووجهة نظره الخاصة، التى تتفق بالطبع مع أيديولوجيته وتعادليته. فأصبح المتلقى – مثل الماء فى الحوض المرمر – سجين منطق الحكيم وتعادليته، لأنه لا يرى وجهات نظر مختلفة كى يؤيدها أو يعارضها أو على الأقل يستمتع بالتفكير فيها.

من هذا المنطلق أيضا يؤكد محمد مندور فى كتابه>مسرح توفيق الحكيم> مصادرة توفيق الحكيم على آراء شخصياته، لأن الكثير من مسرحيات توفيق الحكيم الذهنية تقوم على فروض فكرية يفترضها الحكيم أو يفترضها نيابة عن القصص الدينية أو الأسطورية. ويأخذ الحكيم فى

98 - Marjorie Boulton - The Anatomy Of Drama - Op. Cit. - p. 154

معالجـة النتـائج التـى يمكـن أن تتولـد عـن هـذه الفـروض لـو تحققـت، ثـم يفصـل فـى هـذه النتـائج وفقـا لطبيعـة نفسـه ونظرتـه إلـى الحيـاة ومـا فيهـا مـن قـيم. كمـا يسـاند علـى الراعـى هـذا الـرأى فـى مقالـه <مسـرحيات توفيـق الحكـيم الفكريـة>، حيـث يعتقـد أن الحكـيم لـو أطلـق لشخصـياته حريـة التصـرف والمسـلك ومنحهـا القـدرة حتـى علـى معارضـته، لكـان موقفهـا قـد تغيـر عمـا أراد لهـا بـالخيط المشـدود. ويـؤدى الصـراع الحـر المتعـدد الـرؤى لـدعم الشخصـيات فيمـا بينهـا، وبهـذا تقـوى المسـرحية وتزيـد قـدرتها علـى الإقنـاع. لكـن المشـكلة أن الحكـيم لـيس مشـغولا بمصـائر شخصـياته داخـل المسـرحية قـدر مـا هـو مشـغول بمصـيره هـو، ومصـير قضـية عظيمـة ظلـت تواجهـه طـوال حياتـه وهـى قضـية الفـن والحيـاة.

*رموز الحكيم فى <شهرزاد>

بعـد كـل النقـاط التـى طرحـت للمناقشـة والتحليـل عبـر الفصـل السـابق والحـالى، إلا أننـا وجـدنا أن اخـتلاف النقـاد حـول أعمـال الحكـيم قـد وصـل أيضـا إلـى قيمـة الرمـوز ذاتهـا فـى مسـرحية <شـهرزاد>، هـذا الاخـتلاف الـذى وصـل إلـى حـد التنـاقض الكامـل فـى الآراء. وقبـل اسـتعراض هـذه الآراء وتلـك، سـنتوقف أمـام الفقـرة التاليـة التـى توضـح أهـم العناصـر التـى يجـب أن يتجنبهـا المؤلـف عنـد استخدامه للرمز، كى لا يهوى بعمله إلى منطقة مشوشة..

"وعنـدما تحتـل الأفكـار عجلـة القيـادة تتحـول الشخصـيات والأحـداث والمواقـف إلـى رمـوز، وإذا تحولـت المسـرحية إلـى عـالم مـن الرمـوز، فإنـه يتهـددها عـاملان غايـة فـى الخطـورة : الجمـود والغمـوض. إن أمثـال هـذه المسـرحيات مهـدد دائمـا بـالتحول إلـى معادلـة رياضـية جامـدة تضـع حسـابا لكـل شـىء فـى <خانـة> وتصـبح العمليـة الفنيـة مجـرد حاصـل الجمـع أو الطـرح أو القسـمة. وأمثـال هـذه المسـرحيات مهـدد أيضـا بـأن يتحـول أيضـا إلـى>طلسـم> غيـر قابـل للفهـم، وتصـبح العمليـة الفنيـة مجـرد طقـوس كهنوتيـة يشـاهدها المتلقـى فـى خشـوع العابدين."[٩٩]

بعـد تفسـيرنا التـأويلات المتعـددة المسـتويات وطبيعـة الصـراع الـدائرى الـذى طرحـه الحكـيم، نـرى أن رمـوز الحكـيم تبتعـد تمامـا عـن الغمـوض والجمـود. هنـاك فريـق مـن النقـاد يعلـى مـن شـأن رمـوز الحكـيم كثيـرا فـى تحليلـه لمسـرحية <شـهرزاد> بصـفة خاصـة، مثـل روبيـر كيمـب عضـو الأكاديميـة الفرنسـية. فهـو يـرى أن توفيـق الحكـيم يملـك موهبـة عميقـة فـى امـتلاك الرمـز والمجـاز وكيفيـة توظيفهمـا، ويعـرف كيـف يسـتخدم هـذه الموهبـة بفخامـة، وانطلاقـا مـن كافـة الآراء التحليليـة السـابقة نؤيـد هـذا التوجـه الفكـرى. ومـن بـين النقـاد المؤيـدين لهـذا

---

[٩٩] – غالى شكرى – ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا – مرجع سابق – ص ٢٣٨

التوجـه الفكـرى أيضـا فـى تحلـيلهم لقيمـة رمـوز الحكـيم فـى شـهرزاد، يؤكـد مصـطفى عبـد الغنـى فـى كتابـه <شـهرزاد فـى الفكـر العربـى الحـديث> أن شـهرزاد الحكـيم وصـلت أبعـد الـدرجات الفنيـة فـى الاتجـاه الرمـزى. فهـى حافلـة بـاللمح والفلسـفة الغيبيـة والميـل إلـى العجيـب والغريـب، وكـل ذلـك يبوؤهـا مكانـا مرموقـا فـى الأدب الرمـزى؛ وإن كـان ذلـك كلـه يـدور فـى الجانـب التجريـدى منـه لا الـواقعى. بمعنـى أن الفكـر العربـى حـاول اسـتخدام الرمـز المجـرد الغربـى كإطـار عـام، ولـم يسـتطع الإفـادة مـن الرمـز الشـرقى الغـائر فـى الوجـدان الزاخـر بمعـانى الليـالى ودلالاتهـا وحواديتهـا وقماقمهـا إلـى غيـر ذلـك. وسـنؤجل التعليـق علـى المقطـع الأخيـر مـن هـذا الـرأى المتعلـق بعـدم الاسـتفادة مـن الرمـوز الشـرقية، لتناقشها فى السياق المناسب تحت عنوان <استلهام شهرزاد>.

ومـن الفريـق الآخـر مـن النقـاد المقللـين مـن قيمـة رمـوز الحكـيم فـى شـهرزاد، يطـرح محمـد فتـوح أحمـد تحلـيلا لرمـوز <شـهرزاد> الحكـيم بـدا غيـر متناسـق الأركـان. ففـى البدايـة يقـول:" ويمكـن أن نتحـرى الدقـة - ولا تخلـو الدقـة أحيانـا مـن غرابـة - فنـزعم أن الدلالـة الرمزيـة وهـى الدلالـة التـى تشـغل المسـتوى الثـانى بعـد الدلالـة الأولـى المباشـرة، لا تلبـث أن تشـف عـن دلالـة فكريـة عميقـة تحتـل بـدورها - حسـب تعـدد طبقـات المعنـى - المسـتوى الثالـث مـن مسـتويات الدلالـة، وفـى ضـوء هـذه الدلالـة الفكريـة العميقـة قـد ينصـهر فـى شـهريار ومصـيره الـذى انتهـى إليـه <مصـير كـل شـعب ينسـى ذاتيتـه ويفقـد أصـالته>.. وبالمثـل يمكـن أن نـرى فـى انسـحاب <أهـل الكهـف> إلـى كهفهـم ضـربا مـن الانـدياح مـع منطـق الأشـياء، ونوعـا مـن العلاقـة الحواريـة الحميمـة بـين الإنسـان ومناخـه البشـرى زمانـا ومكانـا، بمـا يعنـى فـى النهايـة أن انسـلاخ المكـان عـن هـذا المكـان بكـل علاقاتـه التاريخيـة والبشـرية هـو ضـرب مـن الانتحـار الإرادى، ولهـذا التصـور - بـدوره - قـدر مـن الملامسـة مـع ظـاهرة <التغريـب> التـى شـاعت لـدينا فـى مطـالع القـرن وارتبطـت بهيمنـة التيـار الأوروبـى ثقافـة وعـادات وتقاليـد، وكـأن العمـل المسـرحى يـدين هـذه الظـاهرة مـن بعيـد حتـى يبـرز عقـم الفكـرة <الانسـلاخ> ولاجدواها وانتهاءها ومن ثم بالانسحاب."[١٠٠]

إذن فهـو يقـر هنـا فعليـا وجـود الدلالـة الفكريـة العميقـة التـى تعلـى مـن مسـتوى الرمـز فـى <شـهرزاد >، و يبـرر هـذا الثـراء الرمـزى بتأويلـه لمغـزى الصـراع والقضـية وإحالتهـا لهيمنـة التيـار الأوروبـى. ورغـم ذلـك عـاد فـى نفـس التحليـل النقـدى <لشـهرزاد> واسـتند لآراء الحكـيم وأكـد محدوديـة المسـتويات

---

١٠٠ – محمد فتوح أحمد – مستويات الرمز.. فى مسرح الحكيم – مرجع سابق – ص ٤١

الرمزيـة فـى أعمالـه، مـادام يتخـذ مـن الشخصيات مجـرد أفكـار تتحـرك فـى المطلـق مــن المعــانى مرتديــة أثــواب الرمــوز. وقــد بــرر هــذه المحدوديــة لأن رمزيــة الحكــيم هــى رمزيــة المســتوى الواحــد أى رمزيــة الدلالــة المقــررة والعطــاء المعلــوم، لا رمزيــة الــدلالات المتولــدة والمعــانى المتعــددة والســخاء الــذى لا تحــده الملامــح ولا تحصـره التخـوم. ومــن ثمــة فهــى أقــرب إلــى الاســتعارة الرمزيــة منهــا إلــى الرمــز بمعنــاه الفنــى المتكامــل. ثــم عــاد يقــول إنــه لا يريــد أن يمضــى فــى تبســيط الأمــور إلــى نهايتهــا، فيفتــرض أن شــهرزاد تقتصــر علــى نــداء الجســد وشــهريار يقتصــر علــى العقـل الخـالص وأن بجمـاليون نـداء الفـن علـى حـين تشـير جالاتيـا إلـى نـداء الحيـاة؛ لكــن مــن ذا الــذى يســتطيع أن يجــزم بــأن هــذه الفــروض وأمثالهــا مــزاعم خالصــة؟ وألا يفضـى بنـا ذلـك إلـى الاعتقـاد بصـحة مـا أومأنـا إليـه، مـن أن رمزيـة الحكـيم رمزية الدلالة الواحدة لا رمزية الدلالات المتعددة.

ثــم أضــاف فــى موضــع آخــر أنــه ممــا يزيــد مــن حجــم الإحســاس بقلــة التكثيــف الرمــزى فــى مســرحيات الحكــيم فــوق وقوعــه فــى أســر الفكــرة الواحــدة، دوران هـذه الفكـرة فـى إطـار ذهنـى خـالص. فهـى الفكـرة الذهنيـة المفلسـفة لا الفكـرة التصـورية لا المصـورة، ومـا أبعـد المسـافة بـين النمطـين. لأن الأولـى تقـع فـى نطـاق التجريــد الفلســفى الجــاف، علــى حــين تولــد الأخــرى طبيعــة غضــة. ولاشــك أن المطلــب الفنــى فــى أجنــاس الأدب علــى اختلافهــا يتمثــل فــى الــنمط الثــانى، نمط الفكرة العذراء لا نمط الفلذة الفلسفية الشاردة..

*فعل الخيانة بين التمثيل والحقيقة

يهمنــا هنــا التوقــف أمــام هــذه النقطــة بالتحديــد، أولا لاخــتلاف النقــاد عليهــا لدرجــة بلغــت حــد التنــاقض، ثانيــا لأنهــا عنصــر مشــترك لــه أبعــاد ودلالات عميقــة بــين الحكايــة الإطــار <لألــف ليلــة وليلــة> و<شــهرزاد> الحكــيم ومســرحية <ســر شهرزاد> لعلى أحمد باكثير كما سنراها فى الباب التالى.

كنـا قـد تناولنـا تحليـل فعـل الخيانـة فـى البـاب السـابق، أى فعـل الخيانـة الصـادر مــن زوجــة شــاه زمــان ومــن زوجــة شــهريار ومــن الصــبية أســيرة العفريــت، وأيــدنا الآراء التــى قالــت إن شــهرزاد أعــادت تمثيــل وقــائع الخيانــة مــن خــلال حكاياتهــا علــى مســتوى التخييــل. فاتخــذت مــن ذهــن شــهريار منصــة دراميــة مــن خــلال اتباعهــا مــنهج اكتســاب الوقــت والاستشــفاء، حتــى وصــلت بشــهريار بالفعــل للحظــة التنــوير وعفــا عنهــا وتوقــف نزيــف ضــحايا العــذارى واعتــدل ميــزان الوجــود. أمــا حــدث الخيانــة فــى <شــهرزاد> توفيــق الحكــيم فيختلــف كثيــرا عــن أحــداث الخيانــة فــى

الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، هذا الاختلاف النابع من طبيعة الاختلاف بين العملين ورؤية كل منهما وفلسفته. فقد أخبرنا فى المرة الأولى عن اتخاذ شهرزاد العبد الأسود عشيقا لها أثناء ترحال شهريار فى الصحراء، من خلال حوار أبى ميسور مع الجلاد فى خان أبى ميسور كما بلغه هو أيضا. ويقع تحقق هذا الحدث تحت دائرة الاحتمالات، حيث لم يقدم فعل الخيانة فى مشهد صريح أو يخبر عنها من أبطال المسرحية بشكل واضح. ونلاحظ هنا التشابه بين الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> و<شهرزاد> الحكيم، فى اختيار الزوجة توقيت خيانة شهريار بعد رحيله، فدائما الأنثى هى الخائنة بلا مبرر ودائما شهريار هو الضحية، لكن مع فارق عدم التحقق من حدوث فعل الخيانة فى <شهرزاد> الحكيم. وفى المرة الثانية رأى شهريار العبد فى مخدع شهرزاد، لكننا أيضا لم نتحقق من حدوث فعل الخيانة فى حد ذاته. ومن هنا جاء اختلاف النقاد.. فمنهم من أكد ارتكاب شهرزاد فعل الخيانة وبنى تحليله على هذا الاعتقاد، ومنهم من أكد أن شهرزاد أدت مع العبد مشهدا تمثيليا بارعا على أمل بعث شهريار من غفلته المهلكة؛ أو كما يقول الحكيم كى توقظ الحيوان فى أعماق شهريار. وكأن شهرزاد تتبع نفس منهج الاستشفاء الذى اتبعته بطلة الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، لكن مع استبدال وسيلة التمثيل على مستوى التخييل عبر الحكى بهذا المشهد التمثيلى القاسى طبقا لتطور حالة مريضها شهريار الخطيرة. وفى الحكاية الإطار كان هدف شهرزاد إنقاذه من نفسه وشهوة جسده ورغبته الانتقامية الجامحة، أما شهرزاد الحكيم فتطمح لإعادته إلى الأرض ليسكن حدود جسده وإنقاذه من عقله ورغبته فى المعرفة المستحيلة. لكن الحكيم لم يصرح بتحقق فعل الخيانة أو بتمثيله، بل ترك الأمر تحت مظلة الإيحاءات وتحليل النقاد واستقبال المتلقى..

فعلى سبيل المثال يؤكد سعد محمد فرج فى رسالته المقدمة للماجستير تحت عنوان <أثر ألف ليلة وليلة فى المسرح المصرى المعاصر>، أن شهرزاد توفيق الحكيم لم تكن الصورة المشرقة للمرأة. فقد جعلها المؤلف تهوى عبدا أسودا قبيح الصورة قوى العضلات، وتتغفل الحرس كل ليلة لتذهب اليه حاملة عارها. وعلى الجانب الآخر يؤكد عز الدين إسماعيل فى كتابه <قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر>، أن شهرزاد عادت تمثل أمام شهريار نفس الخيانة التى دفعت به ذات يوم إلى الهمجية والاستغراق فى الجسد وذلك بأن اتخذت من العبد عشيقا لها، ونلاحظ هنا أنه استخدم فى تحليله الفعل الصريح <تمثل> بدلالته الواضحة. كما تبنت نوال زين الدين

وجهـــة النظـــر نفســـها، واســـتخدمت أيضـــا الفعـــل الصـــريح <تمثـــل> بدلالتـــه التـــى تحمل معنى واضحا محددا.

"ومـن تقنيـات الإدراج فـى الليـالى يعتمـد الحكـيم علـى مـا يقتـرب مـن المسـرح داخـل المسـرح، عنـدما تسـتدرج شـهرزاد العبـد إلـى مخـدعها لتقـيم معـه خدعـة الخيانـة لزوجهـا دون علـم العبـد، كفعـل تمثيلـى متكـرر للواقعـة الحقيقيـة التـى مـر بهـا شـهريار فـى الحكايـة الإطـار."[١٠١]. ثـم يضـيف أن هـذه التمثيليـة ذات صبغة فنيـة، لعبـت فيهـا شـهرزاد دور المؤلـف والمخـرج ودورا تمثيليـا؛ وهـو دورهـا فـى الحيـاة كملكـة. وكـأن الحكـيم بـذلك لـم يبعـد عنهـا صـفتها كمبدعـة كمـا كانـت فـى حكاياتهـا الداخليـة فـى <الليـالى>، وإن كـان الحكـيم قـد حـول الفعـل السـردى علـى لسـانها فـى الحكايـة الإطـار إلـى فعـل شـهرزادى درامـى فـى المسـرحية.

وإذا كانـت شـهرزاد قـد اقترفـت فعـل الخيانـة حقيقـة، فهـذا يعنـى أنهـا لا تختلـف كثيـرا عـن العبـد الأسـود بمـا يمثلـه مـن شـهوة جسـدية خالصـة وليـل أو ظـلام الأمـم والحضـارات. ونحـن لا نؤيـد هـذا الـرأى لأن العبـد جـزء مـن كـل الوجـود الانسـانى وشـهرزاد هـى الطبيعـة الجامعـة، إذ أن تحقـق فعـل الخيانـة لا يتناسـب مـع مكونـات تركيبـة شـهرزاد الدراميـة والرمزيـة التـى صـنعها الحكـيم. كمـا أنهـا إذا ارتكبـت جـرم الخيانـة بالفعـل، فهـى لا ترقـى لحـب قمـر هـذا القلـب المحـب. فقـد انتهـى وجـود قمـر لمجـرد رؤيتـه العبـد خارجـا مـن مخـدع شـهرزاد، حيـث صـدم فـى تخيـل الحـدث ذاتـه فزلزلـت بداخلـه الصـورة المثاليـة للمعبـود الـذى هـوى مـن فـوق عـرش قدسـيته. ولـذلك فهـو يختلـف اختلافـا كبيـرا عـن شـهريار الأول الـذى انـتقم مـن خيانـة زوجتـه الأولـى بقتـل العـذارى دون ذنـب، لكـن الفـارق أن قمـر الـذى لا يملـك السـلطة قـد انـتقم مـن نفسـه ولـم يحتمـل رؤيـة شـهرزاد بكـل وجوههـا الحقيقيـة. فقـد اغتالـت شـهرزاد بهـذه التمثيليـة أحـلام قمـر الـذى يـدور فـى فلكهـا مـن وجهـة نظـره، وكـان متصـورا أنـه التـابع الوحيـد الـواعى المـدرك بعـد انفـلات أمـر شهريار..

" ولقـد كـان انتحـار الـوزير ونجـاة العبـد إيـذانا بلـون جديـد مـن الصـراع المـزدوج حـين أعلـن <قمـر> التخلـى عـن دوره المضـطرب فـى الحيـاة، بـين الإيمـان بشـهرزاد، وانـدحار هـذا الإيمـان. كـاد هـذا الانـدحار أن يـؤذن بمـيلاد صـراع جديـد بـين شـهريار والعبـد. ولكـن الفنـان أفـرج عـن <العبـد> ليجمـد الصـراع المفتـرض فـى حـدود الكلمـة التـى نطقـت بهـا شـهرزاد تعقيبـا علـى انتحـار قمـر : لـم يعـد يـؤمن!

---

[١٠١] – رضا غالب – التجريب فى مسرح توفيق الحكيم واتجاهه التأصيلى لدى الرواد – مرجع سابق – ص ١٢٣

واستجابت أعماق شهرزاد لهذا الأمل الوليد فى تردد لسانه حين تلكأ لسانه وهو يتمتم بارتياب <الإيمان!>. أجل، طريقان واضحان أشار إليهما الفنان ولكنه لم يمض فى أحدهما : طريق العقل الذى يستطيع أن يمسك بأطراف هذا الكون دون أن يستكشف ما وراءه، وطريق القلب الذى يطمح أن يجوب تلك الآفاق الخافية عن الأبصار. ولقد رمز الطريق الأول بمشكلة المكان فى حياة الإنسان، التى ترادف مشكلة الجسد بالنسبة للروح. فالعقل الذى لم يستطع أن يتجاوز الزمان، لا يستطيع أيضا أن يتجاوز المكان.. تماما كالروح التى لا تستطيع أن تفارق الجسد إذا أرادت أن تكون ذات فاعلية وإرادة. "[١٠٢]

*استلهام شهرزاد

تناولنا فى البداية أثر <ألف ليلة وليلة> فى إعلاء شأن المذهب الرومانسى، ومن ثم فقد تأثر المبدعون فى الشرق بالتبعية بهذا التيار الرومانسى الجارف. لكن الحكيم لم يردد مذهب الرومانسية حرفيا، بل وظفه بما يتناسب مع ملابسات عصره والقضايا التى تشغله. ولهذا يقول غالى شكرى إن توفيق الحكيم قد عنى ببعض تيارات الفكر الفرنسى فى أوائل القرن العشرين، التى نادت بأن ذاتية الفنان هى المنبع فى عملية الخلق الفنى. ربما كان الخالق أى الفنان وريثا لبعض التقاليد الفنية والرواسب الاجتماعية التى تشترك فى صياغة العمل الفنى، لكن من خلال صفاته الذاتية الدفينة الأمينة لصدقه الكامل مع النفس، لا مع التقاليد أو الرواسب أو المجتمع المحيط. وإذا كان هذا التيار قريبا من الرومانتيكيين، إلا أن الحكيم لم يكن رومانتيكيا خالصا ذلك لأنه لم يناد قط أن يكون الفن ترجمة ذاتية لأحلام الفنان وأوهامه ورؤاه الشخصية. بل نادى بكون الفن تجسيدا أمينا للذات، مهما كانت انشغالات هذه الذات وهمومها فردية كانت أو اجتماعية.

ومن بين سلبيات استلهام الحكيم الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، نتوقف أمام هذه الفقرة: "فالمسرحية قد لقيت تقريزا وإطراء لم تلقه مسرحية أخرى من إنتاجه أو من غير إنتاجه <فهى تعتبر قطعة من الفن الخالص وأية ما أخرجه الأستاذ الحكيم، إنها تدور حول العواطف والمشاعر والشهوات والأفكار، بين الحقيقة والخيال والوهم والواقع>. إلا أن ثمة ملاحظات نجملها فيما يلى:

---

[١٠٢] - غالى شكرى – ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا – مرجع سابق – ص ٢٣٩

- وردت فى المسرحية بعض التفصيلات غير الضرورية والتى لم تخدم الحبكة المسرحية فى شىء، كحديث الفتاة إلى العبد من نافذة بيت الساحر وهى تنتظر الموت ولم يذكر السياق جريرتها المرتكبة.
- لم يحتفظ المؤلف بالهالة التى قدست شهرزاد فى أول المسرحية حيث النبل والعفاف والطهارة والشرف، فرأيناها تعابث الوزير قمر وتحدثه عن مفاتنها.
- جاءت تصرفات الملك شهريار - بعد تحوله إلى عالم أفضل - مدعاة للاشمئزاز حين ساوم وزيره فى أن يبقى مع شهرزاد بعد رحيله، وسكوته المحير حين فوجىء باختباء العبد فى غرفة العرس المقدسة فلم يعره أهمية ورفض عقوبته.
- لم يصور لنا الأستاذ الحكيم كيف حلت عقدة الملك شهريار وكيف برىء منها حتى أصبح عقلا خالصا."[١٠٣]

ولنبدأ بالرد على هذه المآخذ بالترتيب.. أما عن الملاحظة الأولى فقد سبق أن تناولنا كيفية ومبررات وأهداف توظيف المشهد الافتتاحى. ونحن لا نبحث فى مجال صراع الحكيم عن جريمة الزاهدة، بل نبحث عن أهداف شهريار. وإذا تساءلنا عن ذنب الزاهدة حتى تقتل، فأجدر أن نتساءل عن ذنب الفتيات العذارى ضحايا شهريار قبل ظهور شهرزاد. ومن وجهة نظر شهريار فهو لا يرى فى فعل القتل، إلا منتهى أمله الوحيد للوصول للمعرفة المطلقة. أما عن الملاحظة الثانية فنرى أن شهرزاد تحدث قمر بلغته الوحيدة التى يصلح لها، فلو حدثته بمستوى العبد والشهوة الخائنة فلن يجدى لأنه ليس غريزة خالصة. ولو حدثته بلغة شهريار فلن يستقبلها لأنه ليس عقلا خالصا، بل هو قلب محب لا تصلح معه غير لغة مشاعر الأنثى.كما أن هالة الشخصية لا تكمن فى مفرداتها الحرفية، بل فى مغزاها البعيد وطبيعة تركيبتها الدرامية والرمز الذى تحمله. وعن الملاحظة الثالثة سنجد أن شهريار بالفعل لم يعد كما كان، وأصبح كل همه أن تبوح له شهرزاد بسر الوجود، ويخاف أيضا أن تفضل قمر وتبوح له. وسبق أن أوضحنا أن شهريار يرى فى قمر مرحلته الثانية أثناء استماعه لحكايات شهرزاد، ولذلك يشفق عليه ويتعمد إثارته وكأنه يعاقب نفسه على هذه المرحلة ويهزأ بها وبذاته. وأخيرا نجيب على الملاحظة الرابعة بأن للمؤلف الحرية، فى اختيار نقطة الانطلاق الدرامية التى يراها. وبدلا من أن يدخل بنا الحكيم فى تفصيلات عديدة اهتم بالنتائج العملية، وكان كل هدفه

---

١٠٣ – محمد حسين الدالى – عملاق الأدب توفيق الحكيم –دار المعارف – سلسلة اقرأ – ١٩٨٩ – ص ٨١

الدخول مباشرة فى قلب قضية الصراع الدرامى. لأن تحليل النتيجة الدرامية يتضمن بالتبعية، تحليل الدوافع الدرامية التى أدت إلى ذلك.

ويرى مصطفى عبد الغنى فى كتابه>شهرزاد فى الفكر العربى الحديث> أن المؤلفين المصريين ومن بينهم توفيق الحكيم، لم يتمثلوا العلاقة العربية التى يجب أن توجد بين <الليالى> والاستلهام. أى أنهم لم يتبينوا الخيوط الرئيسية التى داعبت خيال القاص، إذ لم يتناول أحدهم صورة الملك كما احتفى بها فى <الليالى>. إذن فقد أخطأ كل من استلهم شهرزاد فى الفكر العربى الحديث من وجهة نظره بحكم عوامل كثيرة، لعل من أهمها تلك النظرة الشكلية التى نظروا بها إلى النموذج. لكننا لا نؤيد هذا الرأى الذى يعتبر مصادرة تامة على حرية المبدع فى الاستلهام، فكل مبدع له ما يشغله من القضايا وله مطلق الحرية فى استلهام الحكاية الإطار بالمفهوم الذى يتراءى له. وهذا هو نفس التعليق الذى تم تأجيله كما أشرنا سابقا ردا على اعتراض مصطفى عبد الغنى على محاولة استخدام الفكر العربى الرمز المجرد الغربى كإطار عام، حيث لم يستطع المستلهمو ن من وجهة نظره الإفادة من الرمز الشرقى الغائر فى الوجدان، الزاخر بمعانى <الليالى> ودلالاتها وحواديتها وقماقمها إلى غير ذلك. كما نرى أن استلهام المبدع الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، لا يعنى مطلقا الالتزام حرفيا بشخصياتها ورموزها وأحداثها إلى آخره لإثبات الهوية الشرقية وقوة الانتماء.

وفى مقاله <الحكيم عصفور النهضة وسؤاله الحيوى> يؤيد حسن عطية حرية المبدع فى الاستلهام المرن للأسطورة. ويشير إلى أنه حين يستمد الحكيم مسرحياته من هذه المصادر التى تجعله فى غالبيتها بعيدا عن تحقيقها الفعلى، تكون قد تكونت وتكاملت فى زمن مضى فى بطون التاريخ والأساطير والحكايات الشعبية. لذا فهى مادة جاهزة متكاملة يعيد الحكيم تشكيلها بشكل عقلانى وبحوار متميز داخل بناء كلاسيكى، يسمح له بإخضاع المادة للبنية الدرامية من ناحية. كما يسمح له بإعادة ترتيب وتغيير حركة الأحداث فى الأسطورة أو الحكاية، التى يستخدمها وفقا لرؤيته الفكرية.

وأخيرا نختتم هذا الفصل بتحليل شامل جامع لقيمة إبداع توفيق الحكيم فى مسرحية <شهرزاد>.. "من هذه الناحية نرى صاحب <المسرح العربى> قديرا فى إنشائه لمسرحيات تعتمد على الحركة الداخلية، وترتبط ارتباطا وثيقا بالقصة التى نبعت منها: وما الأسطورة ها هنا إلا الرداء

الخـارجى، فتوفيـق الحكـيم يبحـث فـى طبيعـة الحيـاة، ويتفكـر فـى ماهيـة الوجـود، على نحو لم يسبقه إليه أدب قديم أو حديث."[١٠٤]

[١٠٤] - **جورج ألبير استر – مسرح توفيق الحكيم الفلسفى – ترجمة عبد الغفار مكاوى – من مجلة "كريتيك" العدد ٦٦ – باريس ١٩٥٢ – السلطان الحائر - توفيق الحكيم - مكتبة مصر - ١٩٨٨ - ص ١٥٨**

الباب الثالـث

"سـر شهرزاد"

على أحمد باكثير

الفصل الأول
ثنائية "الجنس/السلطة"

تختلف <سر شهرزاد> على أحمد باكثير اختلافا جذريا عن <شهرزاد> توفيق الحكيم، بينما يمتد بينها وبين أسس البنية الدرامية للحكاية الإطار فى<ألف ليلة وليلة> روابط وثيقة، مع اختلاف طبيعة الصراع وتركيبة البناء الدرامى للشخصيات ودلالاتها والرؤى المطروحة. وسنقوم فى هذا الباب بتحليل مسرحية باكثير، مع الوقوف على نقاط مقارنة الاتفاق والاختلاف بينها وبين <شهرزاد> الحكيم والحكاية الإطار الأصلية فى حينها..

يتفق على أحمد باكثير وتوفيق الحكيم فى استلهامهما الأساطير والتاريخ فى العديد من أعمالهما الهامة، مع فارق مبررات ودوافع وكيفية توظيف وأهداف وموهبة كل منهما. كنا قد توقفنا فى بداية الفصل الأول من الباب الثانى أمام استلهام الحكيم منابع الأساطير والتاريخ والقرآن الكريم، ولهذا سنبدأ هذا الفصل بمناقشة نفس النقطة قبيل تحليل <سر شهرزاد>. كما سيتم تناول عدد من آراء النقاد التى لن نجد فيها اختلافا كبيرا، لكنها تضيف لبعضها البعض زوايا هامة تلقى الضوء على سمات عامة فى أعمال باكثير، ولنرى إلى حد تنطبق تحليلات النقاد على<سر شهرزاد>. وكما تم الاستعانة فى الباب السابق بآراء وتحليلات الحكيم فى إصداراته الإبداعية والنقدية ومقالاته، سنستعين هنا أيضا ببعض الآراء النقدية للمؤلف على أحمد باكثير نفسه التى نشرها فى كتابه <فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية>.

يعلل باكثير استلهامه الأساطير بصفة خاصة لأنها من وجهة نظره أغنى من التاريخ فى هذا المعنى، وأرحب أفقا وأكثر انطلاقا من القيود الزمنية والظروف المحلية. فإذا تقادم الحادث المعاصر يصير تاريخا، وإذا تقادم التاريخ يصير أسطورة. ويضيف أن انصرافه عن الموضوعات الاجتماعية يتصل بالهدف الرئيسى الذى يقوم عليه كفاحه الفنى، حيث كان دائما أشد شعورا بالأخطار التى تهدد الأمة العربية فى حاضرها ومستقبلها، وهى المصابة دائما بالسلبيات التى تفت فى عضدها وتقعد بمجتمعها عن مسايرة ركب التقدم. ومن السطور السابقة نصل إلى القسم الأول فى الثنائية التى تصدرت عنوان الفصل، وهى اهتمام باكثير المهيمن فى كل أعماله بالسياسة بصفة عامة

وارتباطها الوثيق بحسه الوطنى الصريح، ورؤيته لأحوال الأمة العربية بصفة خاصة. وإذا أضفنا القسم الثانى من الثنائية <الجنس> والتوجه الفلسفى الإسلامى إلى البعد السياسى، نكون قد وضعنا أيدينا على البنية الدرامية الأساسية التى قامت عليها الأعمال المسرحية لعلى أحمد باكثير ومن بينها <سر شهرزاد>.

وعلى الجانب الآخر يؤيد النقاد دوافع وأهداف باكثير فى لجوئه لاستلهام الأساطير والتاريخ، إلا أنهم يرون أن هذا الكم الكبير من أعمال المؤلف المرتكز على الاستلهام له سماته الخاصة المميزة التى تنتقل معه من عمل إلى آخر. ففى كتابه <ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا>، يؤكد غالى شكرى أن باكثير لم يغير منهجه الذى عرفناه فى مسرحية <أوزوريس> على سبيل المثال. فهو لا يفعل أكثر من صياغة الأسطورة من جديد، ليجعل من مسرحيته تبريرا واقعيا منطقيا للأسطورة، وبمعنى آخر فهو يدفعنا إلى تصديق الأسطورة فى حرفيتها. ويلتقط محمد مندور الجانب السلبى الذى يدركه باكثير فى أعماله مما دفعه إلى اللجوء لاستلهام الأساطير والتاريخ، حيث يؤخذ على مسرح باكثير السياسى دائما ضعف البناء الدرامى وعدم عنايته بأصول البناء المسرحى المتطلب الطبيعية والمعقولية وقرب المشاكل للحياة.

"وبناء مسرحيات الأستاذ باكثير قد يدل على ذكاء ومهارة وتفنن ولكنه لا يدل على قوة الخيال وعلى القدرة على بناء الأحداث بناء جبريا بحيث يتولد بعضها من بعض فى منطق سليم واضح سهل المنال. وربما كانت هذه الصعوبة هى التى اضطرت أديبنا فى أول عهده بالأدب إلى أن يتلمس فى الأساطير والتاريخ هياكل معدة لمسرحياته وقصصه الأولى أو على الأقل مادة أولية لها. حتى إذا انفصل عن الأساطير والتاريخ وحاول أن يبنى من واقع حياتنا المعاصرة مسرحياته اعتمد على الذكاء والمهارة أكثر من اعتماده على الخيال والقدرة على البناء."[١٠٥]. وما يهمنا هنا من الآراء السابقة هو مدى تحقق هذه السمات والسلبيات فى مسرحية <سر شهرزاد>، لأنها العمل الذى تم اختياره ليكون موضع البحث فى هذا الباب، وهو المستلهم بطبيعة الحال من الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> مثلما فعل توفيق الحكيم.

---

[١٠٥] – محمد مندور – في المسرح المصري المعاصر – دار نهضة مصر للطبع والنشر – ب.ت – ص١٠٦

بعيـدا عـن فلسـفة الحكـيم التعادليـة ومسـرحه الـذهنى وبنائـه الـدرامى الفلسـفى الوثيـق الصـلة بقضـايا المجتمـع حسـب التـأويلات الأعمـق لمـدلولات الرمـوز والصـراع مـع الـزمن والمكـان، نجـد أن بـاكثير لا علاقـة لـه مطلقـا بهـذا التوجـه الفكـرى ولا يهمـه الصـراع الـدرامى عنـد الحكـيم فـى شـىء. فبينمـا يبـدأ توفيـق الحكـيم مسـرحيته بعـد انتهـاء <ألـف ليلـة وليلـة> حيـث انتهـى بـاكثير، يتفـق الاثنـان فـى بـدايتهما مـن السـفح والانتهـاء إليـه. ولأن بـاكثير لا يقـيم مسـرحا ذهنيـا، فلـم تقابلنـا فـى مسـرحيته أفكـار تسـبح فـى المطلـق مـن المعـانى أو شخصـيات مجـردة ترتـدى أثـواب الرمـوز. وإنمـا هنـاك صـراع صـريح مـرتبط بهمـوم الـوطن الاجتماعيـة والسياسـية بـأكثر السـبل مباشـرة، وهـو مـا لـم يـتح مجـالا لاخـتلاف النقـاد علـى حيويـة الشخصـيات وحريـة الحركـة والإيقـاع الحـى التـى تتمتـع بهمـا، لمـا لهـا مـن نـزوات فرديـة صـريحة ودلالات اجتماعيـة واضـحة محـددة. ولهـذا كـان لابـد للمسـرحية مـن الـروح الانسـيابية، التـى تحمـل الكثافة الفكرية فى جانب والشفافية الشعرية فى الجانب الآخر..

وبجانـب حريـة المبـدع فـى كيفيـة اسـتلهامه لمصـادره وطبيعـة البنـاء الـدرامى المميـز لبـاكثير، يبـدو أن توقيـت كتابـة المسـرحية بعـد انتهـاء الحـرب العالميـة الثانيـة قـد سـاعد علـى التخفـف مـن ملامـح الرومانسـية، وأصـبحت الحاجـة للاقتراب المباشر من قضايا الوطن أكثر إلحاحا لحاجة المجتمع إلى ذلك..

"إن وظيفـة المسـرح الراقـى الناضـج تهـدف دائمـا إلـى تغذيـة عقـل الإنسـان وتنميـة وعيـه وتعميـق نظرتـه إلـى مـا حولـه مـن الحيـاة والكـون. فالمسـرح يعيـد صـياغة فكـر الإنسـان وسـلوكه مـن خـلال معاونتـه علـى تحقيـق ذاتـه والهـدف مـن وجـوده وذلـك بـأن ينمـى إلـى أقصـى حـد ممكـن أفضـل وأميـز مـا فيـه. إن المسـرح يسـتطيع بطاقـات فكـره الثاقـب وجماليـات شـكله المتنـاغم أن يصـل إلـى الحقـائق الدائمـة والأشـكال الطبيعيـة والظـواهر المنطقيـة التـى تمثـل الثوابـت التـى تبلـور جـوهر الحيـاة ومعناهـا. وهـو بـذلك يختـرق كـل الحـواجز والسـدود كـى يكتشـف الحقيقـة الموضـوعية ويصـورها ويقـدمها للإنسـان كـى يتعـرف عليهـا ثـم يعـرف كيـف يتعامل معها."[١٠٦]

*بنية الصراع الدرامى

إذا عـدنا مـرة أخـرى لتحليـل غـالى شـكرى لكيفيـة إعـادة صـياغة بـاكثير للأسـطورة، بحيـث يجعـل مـن مسـرحيته تبريـرا واقعيـا منطقيـا للأسـطورة و يـدفعنا

---

[١٠٦] - نبيل راغب – توفيق الحكيم ناقدا مسرحيا – مرجع سابق – ص ٤٦

إلى تصديقها فى حرفيتها، سنجد أن باكثير نفسه يؤكد انتهاجه هذا التحليل بالفعل فيما يتعلق بمسرحية <سر شهرزاد>. فقد أعلن المؤلف استياءه واستنكاره توظيف شهرزاد وسيلة الحكى والقص فقط فى الحكاية الإطار الأصلية، لشفاء هذا السفاح شهريار وإنقاذ نفسها وبنات حواء جميعا. وبالتالى يستنكر بمنطق أقرب إلى الاستهزاء فاعلية وقيمة هذه الوسيلة المحدودة فى تحقيق هدف نبيل مثل هذا.. من هذا المنطلق أراد باكثير أن يخلق حبكة درامية أقوى وشخصيات حية أكثر إقناعا ومنطقية ومصداقية من وجهة نظره، تتناسب مع مهمة شهرزاد السامية ومشقتها وخطورتها. على أن يكون الحكى والقص مجرد حلقة فى دائرة علاج كبيرة، تقوم على أساس فكرى علمى دينى.. وبهذا يكون باكثير قد صادر بوضوح على حرية الإبداع لراوى <الليالى> أو رواتها المتعددين، وكانت النتيجة العملية لهذا الاستنكار ظهور مسرحية <سر شهرزاد> إلى الوجود. وقد عالج من خلالها المؤلف على أحمد باكثير هذا الخلل الكامن من وجهة نظره الفنية فى البنية الدرامية للحكاية الإطار فى <ألف ليلة وليلة>..

يقول باكثير إنه ينبغى أن يكون للمسرحية فكرة أساسية واحدة تدور حولها من أولها إلى آخرها، ولا ينبغى أن يكون لها أكثر من فكرة أساسية إلا إذا كانت الثانية مندرجة فى الأولى غير منفصلة عنها فى الزمن. وفى هذه الحالة تكون هناك فى الواقع فكرة واحدة، إذ لا تكون الثانية حينئذ إلا ركنا متمما لها. أما إذا كانت الثانية منفصلة عنها فى الزمن، فإن المسرحية تضعف وتضار إذ تنتهى حيث انتهت الفكرة الأولى وتبدأ بعد ذلك مسرحية جديدة، ويعترف باكثير أنه قد وقع من قبل فى مثل هذا الخلل فى مسرحيته <الدكتور الحازم>. وقد طبق باكثير هذا التنظير عمليا فى مسرحيته <سر شهرزاد> وبالفعل أقام بنائه الدرامى على قاعدة كلاسيكية قوية، من خلال صراعين متداخلين يجتمعان فى ثنائية<الجنس / السلطة>. فقد أراد تبرير الأسطورة تبريرا أكثر منطقية مما جاء فى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> الأصلية، فبعث الحياة فى شخصيات كثيرة تم تهميشها تماما فى الحكاية الإطار. وحذف شخصيات وابتكر أخرى تتناسب مع سياق الصراع الدرامى المطروح، ومع الفلسفة الإسلامية العربية التى يتبنى آراءها. ولنتذكر دوما أن الحكاية الإطار <لألف ليلة> أكدت واقعتى خيانة زوجتى شاه زمان وشهريار مع تهميش ذكر أسمائهما تماما، ولم يقدم راوى <الليالى> دوافع الزوجتين للخيانة مؤيدا لفطرة الأنثى المجبولة على الشر. فاضطررنا للتسليم بما أخبرنا به راوى

<الليالى> كما هو، دون اللجوء لافتراضات عاطفية أو تخمينية ليس لها أساس علمى من الصحة، وقد تم تناول هذه النقاط وغيرها تفصيليا فى الباب الأول. أما باكثير فقد استبعد شخصيتى شاه زمان وزوجته وواقعة الخيانة المتعلقة بهما، وصب كل تركيزه على مثلث الشخصيات الدرامية الفاعلة المكون من (شهريار - بدور – شهرزاد). وأزال باكثير الغموض عن علامات الاستفهام التى وقفت أمام النقاد المحللين للحكاية الإطار <لألف ليلة>، التى أبرزت واقعتى الخيانة خاصة خيانة زوجة شهريار الماجنة تفصيليا، ومهدت السبيل لظهور شهرزاد ومنها لحكايات <الليالى> مباشرة. لكن رغم ذلك ستظل علامات الاستفهام المثارة حول الحكاية الإطار الأصلية كما هى أو ربما تحتمل تأويلات أخرى حسب رؤية النقاد، لأن باكثير أزال الغموض وبرر تصرفات الشخصيات فى مسرحيته هو <سر شهرزاد> المستلهمة لتصبح عملا دراميا قائما بذاته وله مطلق الحرية، بينما يظل مصدر الاستلهام الأصلى أو الحكاية الإطار محتفظا بعالمه المستقل وكافة تفصيلاته وأحداثه ومكنون إبداعه. فبدلا من إصدار الحكاية الإطار حكما مباشرا لا يقبل المداولة بإدانة زوجة شهريار الجميلة، لارتكابها الخيانة الماجنة مع العبد الأسود مسعود نهارا وعلنا فى حديقة القصر بمشاركة زمرة من العبيد والجوارى الماجنين مرتين؛ خلق لها باكثير عالما جديدا تماما وبعثها من لاشىء فى صورة الملكة بدور. ومنذ المشهد الافتتاحى أعلن باكثير عن سيطرة غريزة الجنس على جو المسرحية العام، والتى مثلت بالفعل أحد الدعامتين الأساسيتين فى الصراع الدرامى القائم. وقد ركز باكثير هذا النهم الجنسى داخل التركيبة الدرامية لشخصية شهريار متبادلا الدور مع زوجته فى الحكاية الإطار الأصلية، وهو ما بدا واضحا فى سلوكياته ومفرداته وفكره المهيمن الذى يقوده كرجل وملك. ففى أول ظهور لشخصية شهريار نجده يدخل مخدع الملكة بدور فجأة، يتشمم ملابسها متحدثا إلى نفسه فى مونولوج داخلى يؤكد سيطرة الغريزة الجنسية على العرض ككل انطلاقا من سيطرتها على شخصية شهريار بالتحديد. إذن فقد استلهم باكثير الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> بنفس مفهومها للمجتمع البطريركى، الذى لا يعترف إلا بالمنظومة التى يتفوق فيها شهريار الذكر الملك معتليا عرش الهرم الاجتماعى بالسيادة الجنسية والهيمنة السلطوية السياسية معا. وهو ما يتماشى مع الموروثات الثقافية والسياسية والاجتماعية القائمة على الدوام، والتى تحيا بتهميش وسحق وجود بدور أو الأنثى بصفة عامة فى طريقها. وقد وضع باكثير الجنس قاعدة أساسية تنطلق منها أطراف الصراع فى نسق الحبكة الدرامية، عندما تكشف العقدة

الدراميــة الكامنــة فــى عجــز شـــهريار الجنســـى وهــو مــا لا يتفــق مطلقــا مــع الهيمنـة الذكوريـة السـائدة التـى لا محـل لهـا مـن النقـاش. وهـذه هـى نفـس القاعـدة الدراميـة الرئيسـية التـى قامـت عليهـا الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة> مع اختلاف المعالجة الدرامية.

كمـا أن بـاكثير قـد اسـتلهم نفـس تيمـة الخيانـة الماجنـة الشـهيرة فـى الحكايـة الإطـار، لكنــه اســتلهام معكــوس يعتمــد علــى نفــس مواصــفات الزمــان والمكــان بمـا يتفـق مـع توجهـه الفكـرى.. فبـدلا مـن قيـام زوجـة شـهريار بـدور البطولـة فـى مشــهد ممارســة الفحــش الجمــاعى بمشــاركة مســعود والجــوارى والعبيــد، أصــبح شـهريار فـى <سـر شـهرزاد> هـو بطـل المشـهد العابـث المـاجن الـذى يطلـب مـن زوجتـه العفيفـة الملكـة بـدور الاسـتحمام معـه فـى حـوض القصـر الممتلـىء خمـرا فـى أول الضـحى، مـع وعـدها بـإغلاق مقاصـير القصـر والشـرفات. ورفضـت بـدور وهــى لا تعلــم أن شــهريار يحتــال لإثبــات ســطوته الجنســية المزيفــة، وفــى نفــس الوقـت يحـاول هـو بشـتى الطـرق الهـروب مـن لحظـة اللقـاء الخـاص معهـا رغـم أنـه هـو الـذى أتـى مخـدعها فجـأة دون علمهـا بفعـل تسـلط الرغبـة الجنسـية. فقـام شـــهريار بتمثيـــل دور الغاضـــب بمهـــارة، واســـتبقى نفـــس الطقـــوس الجنســـية الماجنـة مـع اسـتبدال بـدور بـالجوارى العابثـات. ويعـد رفـض بـدور الخجولـة البريئـة الامتثـال لأوامـر زوجهـا الملـك، محاولـة انقـلاب جـرىء غيـر مقصـود علـى الهـرم الجنســى والثقــافى والاجتمــاعى والسياســى الراســخ. ورغــم أن بــدور لاحظــت عـدم مشـاركة شـهريار الجـوارى فـى الاسـتحمام، إلا أنهـا لـم تنتبـه مطلقـا لسـبب اكتفائـه بالمشـاهدة دون المشـاركة. واعتبرتهـا بحكـم تركيبتهـا الدراميـة المحـدودة القــدرات تأكيــدا ومغــالاة فــى مجــون شــهريار لإثــارة غيرتهــا وإذلالهــا، فهــى تــؤمن تمامــا أنهــا فقــدت مكانتهــا وقيمتهــا فــى قلــب شــهريار الــذى لــم يعــد يحبهــا كمــا كان.

ركـــز بـــاكثير فـــى حـــواره المســـرحى علـــى اســـتلهامه قـــوانين المجتمـــع البطريركـى كمـا هـى مـن المصـدر الأصـلى، لأنهـا فـى حقيقـة الأمـر تعـاليم وتقاليـد متوارثـة فـى النفـوس خالـدة لا تمـوت. ويسـتوى فـى المعانـاة منهـا جـنس الإنـاث بأكمله، غض النظر عن فروق المكانة الاجتماعية المزيفة..

"القهرمانة: حاشا أن يكرهك يا مولاتى. أين يجد مثلك؟

بـدور: بـل فـراش الجاريـة التـى قلبتهـا أيـدى النخاسـين أحـب إليـه مـن هـذا الفـراش المصـــون، وقهقهـــات ندمائـــه المعربـــدين بـــين رنـــين الكـــأس والطـــاس ودخـــان الحشيشة والأفيون أندى على كبده من بسماتى البريئة الطاهرة!

(تتنهد) أواه من ظلم الرجال! ما بالنا معشر النساء يطلب منا التزام العفة بينما لا يلتزمها رجالنا ولا يعبأون بها أبدا؟

القهرمانة: هكذا هم يا مولاتى مذ كانوا وهكذا نحن."[١٠٧]

أكد باكثير هذه الخلفية الفكرية الثقافية فى موضع آخر، عندما عاير شهريار الحكيم رضوان بتأديبه الفتيات. لكن رضوان الحكيم صارحه أن مصدر الخجل الحقيقى نابع من فشله الدائم فى تأديبه الفتيان. وقد وظف باكثير بعض الشخصيات النسائية الأخرى كتنويعة أخرى وترديد لنفس دائرة المعاناة من دكتاتورية الهرم الاجتماعى الذكورى، مثل جهان والدة شهرزاد التى لا حيلة لها إلا البكاء على مصير ابنتها عندما تقدم شهريار للزواج منها ليقتلها مثل بقية العذارى. وهناك الجارة والدة كريمة التى لا تعرف سوى البكاء على مصير ابنتها التى طلبها شهريار للزواج أو بمعنى أدق أمرها بالزواج منه، ومن خلالهما حاول باكثير إقامة ظلال محيط اجتماعى كامل لأسرة شهرزاد لتبدو أكثر حياة. وكى نتعرف أيضا على أصوات وآراء أخرى من رعية الشعب، التى تجنى ثمار صراعات ومعاناة وقضايا الطبقة الحاكمة. وهناك أيضا الجاريات اللائى حضرن بأمر شهريار للرقص داخل مخدع الملكة بدور، فى محاولة منه للوصول للحالة الجنسية المكتملة. ورغم ما يتضمنه فعل الرقص من مرح وسعادة، إلا أنه ممارسته تمت بالأمر والإجبار مما أفقد الفعل ذاته أى مصدر للحرية والسعادة والاستمتاع.

ولو ترك باكثير شخصية بدور تنمو داخل إطار المثالية والبراءة الخالصة والضحية الكاملة، لأفلتت منه ووقعت فى طى الجمود الدرامى. فرغم إدانة باكثير الواضحة لشهريار حتى لحظة قتله بدور دون ذنب ثم قتله العذارى الأبرياء، إلا أنه وضع داخل البعد السيكولوجى للتركيبة الدرامية لشخصية بدور نقطة ضعف قاتلة وهى انعدام الثقة بنفسها وبقدر أنوثتها إضافة لمحدودية ذكاءها؛ ومن هنا نبعت المفارقة الدائمة فى مدلولات الحوار بينهما. فبينما تترجم بدور كل مفردات وتصرفات شهريار حرفيا كمعادل فعلى مؤكد لضياع مكانتها وحبها فى قلبه، تحمل كلمات وتلميحات شهريار مغزى مختلفا تماما مهموما بمشكلته الكبرى المتمثلة فى عجزه الجنسى. ومع الاعتراف أن بدور قد أحبت شهريار بصدق، إلا أنها لم تساند هذا الحب بالقدر نفسه من الذكاء المتوقد التى لا تضن به، لكنها فى الواقع لا تمتلكه. فرغم كل الشواهد

---

١٠٧ - **علي أحمد باكثير - سر شهرزاد - مكتبة مصر - ب. ت - ص ٢٨**

الجلية لم تفطن بدور أو حتى تشك فى حقيقة انصراف شهريار عنها وهربه الدائم منها بالحجج الواهية، حيث يحاول دائما إيهامها أنه إنسان متقلب المزاج لا يثبت على حال. ولهذا تعتبر بدور نموذج الأنثى التقليدية المحدودة الشخصية والذكاء والمواهب، التى تغلب الغريزة والعاطفة دائما على العقل. إذن فهى ليست الطبيب المناسب لترويض و شفاء رجل وملك مثل شهريار، الممثل الشرعى الرسمى لذروة المجتمع الهرمى. ومرة أخرى أصبحت الساحة الدرامية ممهدة تماما، وتزايد الإلحاح لظهور شخصية مثل شهرزاد ليعتدل ميزان الإنسانية ثانية.

"إن البناء المسرحى فى <سر شهرزاد> بناء يمعن فى الكلاسيكية، ولكنه فى حدود الإطار الكلاسيكى استطاع أن يضفى على المسرحية شيئا من الحياة. لقد أراد حقا أن <يبرر> الأسطورة تبريرا منطقيا يقترب من الإيهام بواقعيتها. ولكنه استطاع أن يستلهم من <روح العصر> قضيتين: الأولى هى علاقة الملك بالشعب (مع ملاحظة أن باكثير كتب المسرحية قبل الثورة وإن مثلت عام ١٩٥٣) والقضية الثانية هى الاستعانة بكشوف علم النفس الحديث فى تفسير أزمات الإنسان المعاصر."[١٠٨]

يوجهنا هذا التحليل للجمع بين عنصرى ثنائية الصراع <الجنس/السلطة>.. فقد تقاطع مع مشاهد المناوشات المتبادلة بين شهريار وبدور، مشهد آخر مؤثر شهد أول ظهور للحكيم والطبيب رضوان معلم شهريار وشهرزاد. ويرشدنا هذا المشهد للدعامة الثانية المتداخلة فى البناء الدرامى للمسرحية وهو <البعد السياسى>. ويمثل الحكيم رضوان معلم شهرزاد أغوار العلم وفن الحياة، والمعادل البشرى الحى لما أخبرنا به راوى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> عن مصادر ثقافة شهرزاد التى خبرت أمهات الكتب وسير الأولين جيدا. ويمكن أن يكون رضوان الحكيم بدوره الدرامى الموجه لشهرزاد فى كيفية عبور هذا المأزق المصيرى لإنقاذ نفسها وبنات جنسها، هو المعادل الإيجابى المعكوس لسلبية الوزير والد شهرزاد فى الحكاية الإطار. ففى المصدر الأصلى أشار الوزير على ابنته بالعدول عن مجازفتها الخطرة عندما قص عليها حكاية الثور والحمار، لكن الوزير الأب المنتمى للمجتمع البطريركى لم يكن واثقا بقدرات ابنته الكبرى شهرزاد بما يكفى، كما أنه لم يشر عليها أيضا بالحل البديل. فإذا افترضنا جدلا نجاح الوزير الأب فى إثناء ابنته عن قرارها خوض التحدى والزواج من شهريار دون علمه بمخططاتها، لكان قد حكم عليها بنفس

---

[١٠٨] – غالى شكرى – <u>ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا</u> – مرجع سابق – ص ٢٣٧

مصير العذارى من القتلى، لأن الدور كان سيصيبها لا محالة، ولانهدم أساس الوجود القائم على استمرار الجنسين معا. وهذا يرجع إلى أن الوزير رغم معرفته بشخصية ابنته المختلفة بدليل اختياره لغة الحكى القص لتحذيرها، إلا أنه لم يتعامل معها كنموذج متفرد له الحق فى التفوق على أقرانه من الإناث حولها.

كما يمثل الحكيم رضوان الاستعارة الرمزية للمواطن المتعلم المستنير الإيجابى الواعى بقضايا المجتمع من حوله بطبقاته المختلفة، الذى لا يهاب الحق ولا يعرف إلا الصراحة القاسية ويتقن فنون الكلام. هكذا قامت الشخصية بتعريف نفسها وأبعادها ومدلولاتها منذ اللقاء الأول مع شهريار. ونلاحظ أن هذا اللقاء بين شهريار والحكيم رضوان لم يتقاطع زمنيا مع مناوشات شهريار وبدور فقط، لكنه تم أيضا فى مخدع بدور فى دلالة لمدى التداخل المتماسك بين طرفى ثنائية <الجنس/السلطة>. فقد أفصح الحكيم رضوان بكلمات قليلة واضحة أن الشعب يضج من ظلم الوزير ركن الدولة الذى حل محل الوزير العادل نور الدين والد شهرزاد، لما يذيقهم من ضرائب وأعباء اقتصادية إضافة لإلقائهم فى غياهب السجون دون ذنب جنوه. وتوحى هذه الحالة الشعبية المزرية التى أخبرنا عنها على لسان رضوان الحكيم، أن خطر الأزمة داخل شهريار العاجز جنسيا قد تجاوز حده السيكولوجى الإنسانى، وتعدى منطقة الحدود والحقوق الشخصية وتخطاها لتهديد منطقة المصلحة العامة للوطن. وقد توازت مرحلة بلوغ شهريار ذروة المعاناة مع نفسه لعجزه جنسيا التى انعكست بالطبع على بدور، مع وصوله لذروة ظلمه للشعب بعدما عزل الوزير العادل نور الدين وعين بدلا منه الوزير الظالم ركن الدولة، ليكون سيفه الباطش ضد الأبرياء من الشعب. وكأن شهريار ينتقم من الجميع ويعاقب الشعب الأعزل على إخفاقه الجنسى، كى لا يكون هو الأعزل والمهزوم الوحيد إذ لابد أن يجد من يعانى أكثر منه؛ وإذا لم يجده فعليه أن يصنعه. وهذه النقطة تعود بنا إلى منهج <الليالى> الأثير القائم على تسلية وعزاء الإنسان بمصيبة أكبر، مثلما حدث مع شاه زمان وشهريار كما أوضحنا فى الباب الأول. إذا فالجميع داخل وخارج القصر يعانون الويلات من حكم شهريار، لكنهم فى النهاية يشتركون جميعا فى سلبيتهم وضعفهم وخوفهم. وبالتالى وظف باكثير بدور لتقوم بدور الشخصية التى تحمل خصوصية ما باعتبارها زوجة شهريار، ولتكون نموذجا للمصير المظلم الذى تعانى منه الأنثى منذ القدم وإلى الآن، ومعادلا موضوعيا للمصير الأكثر إظلاما الذى ينتظر العذارى فى المستقبل؛ رغم أن المصيرين يؤديان فى النهاية إلى نفس النتيجة وهو إلغاء الوجود..

ومن ثم لم تصبح بدور استعارة رمزية فقط لكل أنثى، بل للشعب كله بجنسيه بما أن الجميع مشترك فى نفس المعاناة والظلم.

لم يقتصر دور الحكيم رضوان على التصريح بصوت الشعب المكبوت قهرا فقط، أو الإشارة للبعد السياسى للصراع الذى لا ينفصل عن البعد الجنسى النفسى. فقد وظف باكثير شخصيته الدرامية بمواصفاتها لتكون محركا دراميا للأحداث يدفعها للأمام ويطور الصراع، وهذا هو ما تحقق تماما عندما استطاع رضوان الحصول لشهرزاد على مهلة سبعة أيام قبل زواجها من شهريار. فقد كان يخطط لشىء ما لا يعلمه أحد، ولهذا كان هو أكثر الشخصيات علما وتعقلا واستشرافا وإدارة للمستقبل. وعندما خلف شهريار وعده وتراجع عن المهلة، تحول توظيف باكثير لشخصية رضوان الحكيم من محرك للحدث الدرامى إلى خالق لنقطة التحول فى الحبكة الدرامية بخطى الصراع المتداخلين. وقد نجحت نقطة التحول التى صنعها رضوان ونفذتها شهرزاد بدقة، فى انقلاب الأمور رأسا على عقب على مرحلتين هامتين ساهمت فى علاج شهريار، الذى يرتبط شفاؤه شرطيا بانصلاح حال الأمة.. ففى المرحلة الأولى رسم الحكيم رضوان لشهرزاد بوصفه ممثلا للشعب ومحللا لشخصية شهريار، خطة النجاة من سيف الجلاد رستم بمساعدة دنيازاد. فقد طلبت الصغيرة من شهرزاد تسلية الوقت برواية الحكايات، بعد أن قدمتا فاصلا محكما لمشهد تمثيلى قصير اجتذب قلب شهريار. وفى المرحلة الثانية وصل الحكيم رضوان بشهرزاد وبنات جنسها وبالأمة كاملا لحدود الاستقرار النهائى، عندما رسم لها خطة تمثيل الخيانة التى سنطرحها للتحليل تفصيليا فى الفصل الثانى.

*الفلسفة الإسلامية ولغة السيف

تتميز أعمال على أحمد باكثير بانتهاج الفلسفة الإسلامية متفهمة أبعاد جوهرها، ولهذا نلاحظ أن غالبية الشخصيات فى مسرحية <سر شهرزاد> دائمة الاستعانة بملفوظات وسلوكيات وأفكار إسلامية بحتة تتدافع تلقائيا أثناء الديالوج أو المونولوج بصفة عامة، وأثناء الأزمات واللحظات الدرامية الفاصلة بصفة خاصة. لكن باكثير اختص شخصية رضوان الحكيم ببلوغ المرحلة السامية من شفافية الدين الإسلامى، حتى أنه اقترب من حدود مفهوم التصوف الصحيح الذى لا ينفصل عن قضايا المجتمع. وقد تشربت منه شهرزاد هذه التعاليم والروح وأدركت قيمتها، بوعى مستمد من ثقافتها وشخصيتها

القويـة وذكائهـا واسـتعداها الفطـرى. وللدلالـة علـى ذلـك انتقينـا عبـارات مقتطعـة مـن المونولـوج الـداخلى الطويـل لشـهرزاد الحـائرة، قبـل وصـول رضـوان ليخبرهـا بمهلة السبعة أيام..

"شـهرزاد: لكـن إذا لـم يكـن مـن سـيف الجـلاد مفـر أفـأترك دمـى يـذهب هـدرا كـدماء غيـرى؟ (تخـرج الخنجـر مـن وسـطها فتسـله دون وعـى) كـلا كـلا لـن يطلـع صـباح تلـك الليلـة المشـئومة علـى قتيـل واحـد فـى القصـر! سـيبكينى النـاس جميعـا ولـن يبكـى عليـه أحـد (تنظـر إلـى أعلـى كأنهـا تحلـم) سأسـبق أسـتاذى رضوان إلـى ذلـك العـالم الطليـق الـذى علمنـى الحنـين إليـه!!" [١٠٩]. وهنـا نلمـح تشـابها فـى البعـد الـدينى المشـترك بـين توفيـق الحكـيم وعلـى أحمـد بـاكثير المتعلـق بقيمـة الإيمـان، لكـن مـع الفـارق الكبيـر بـين فلسـفة كـل منهمـا وتوظيـف هذا التوجه الدينى فى خلق لب الصراع الدرامى.

اختـتم بـاكثير رسـم حبكـة التـداخل الوثيـق بـين طرفـى ثنائيـة <الجنس/السـلطة>، بـأمر شـهريار للقهرمـان سـعيد باسـتدعاء الجـلاد رسـتم بعـد خـروج رضـوان مـن عنـده دون مبـرر، فـى دلالـة أن السـيف هـو وسـيلة شـهريار الوحيـدة لسـيطرته المطلقـة علـى السـيادة الجنسـية والسياسـية فـى نفـس الوقـت. وكـأن لغـة السـيف هـى اللغـة الوحيـدة التـى يتعامـل بهـا شـهريار الـزوج مـع زوجتـه، ويتقنهـا شـهريار الملـك مـع حاشـيته وشـعبه. ورغـم كـل مظـاهر الإرهـاب القمعيـة، تظـاهر المواطنـون لسـقوط ركـن الدولـة وظلـم الحكـم كخطـوة وإن كانـت سـلبية فهـى محـذرة. كمـا أعطـى اسـتدعاء شـهريار المفـاجىء للجـلاد رسـتم نـذيرا قويـا، بـاقتراب وصـول الخلـل النفسـى والسياسـى داخـل شـهريار مـن حافـة الهاويـة. ويـوحى أيضـا بـاقتراب اسـتخدام هـذا السـيف الفعلـى للانتقـام مـن ضـحية بريئـة، ليخبـىء وراءهـا عجـزه السـلطوى. وبالفعـل مـا هـى إلا لحظـات حتـى أشـهر شـهريار هـذا السـيف الظـالم بيـده، وقتـل العبـد الضـحية مسـعود والملكـة البريئـة بـدور، ثـم ألحـق بهمـا عـددا لابـأس بـه مـن العـذارى لمـدة ثلاثـة أشـهر كاملـة. ويقودنـا ذلـك لمسـاحة أخـرى مـن المقارنـة بـين <سـر شـهرزاد> والحكايـة الإطـار فى<ألـف ليلـة وليلـة> مـن ناحيـة، وبـين <شـهرزاد> الحكـيم مـن ناحيـة أخـرى.. ففـى <سـر شـهرزاد> لبـاكثير بـدأ شـهريار الملـك والـزوج بقتـل زوجتـه بـدور بيـده، ثـم أوكـل مهمـة قتـل العـذارى للجـلاد. وهـو نفـس الطريـق الـذى انتهجـه شـهريار الحكايـة الإطـار<لألـف ليلـة وليلـة>، مـع اخـتلاف أن زوجـة شـهريار بـاكثير قتلـت ظلمـا. أمـا فـى<شـهرزاد> الحكـيم وطبقـا لطبيعـة الصـراع الـدائرى

---

[١٠٩] – على أحمد باكثير – سر شهرزاد – مرجع سابق – ص ٤٦

الـذى انتهجـه المؤلـف، طـاف شـهريار بـنفس الـدورة ليعـود فـى نهايـة المطـاف للقتـل بيـده، رغـم تبريـره لشـهرزاد فعـل القتـل بهـدف المعرفـة بعيـدا عـن دافـع الشـبق الجنسـى. وذلـك لتمـرده علـى طبيعتـه الإنسـانية وحريتـه المحـدودتين، إلى آخر البناء الدرامى الذى صنعه الحكيم.

إذن فقـد انـتظم بـاكثير شـبكة مـن العلاقـات الدراميـة المتداخلـة، تنبـع مـن مجموعـة مـن شخصـيات بعضـها إيجابيـة فاعلـة مرسـلة للحـدث مثـل شـهريار والقهرمـان سـعيد والـوزير نـور الـدين رغـم اقتصـار إيجابيتـه علـى الناحيـة السياسـية فقـط دون العائليـة الأبويـة، بالإضـافة إلـى الـوزير الظـالم ركـن الدولـة ودنيـا زاد والحكـيم رضـوان. وهنـاك بعـض الشخصـيات السـلبية المنفـذة المسـتقبلة للحـدث فقـط، مثـل بـدور والعبـد الأسـود مسـعود والقهرمانـة وجهـان والـدة شـهرزاد والجـارة أم كريمـة وابنتهـا والجـلاد رسـتم والتـاجرين الجاسوسـين، والضـحايا مـن العـذارى وكافـة طوائـف الشـعب المستسـلمة للحكـم الشـهريارى الـديكتاتورى، حيـث لـم يكن هتافهم ضد ركن الدولة خطوة إيجابية بما يكفى.

*الثنائية المهيمنة على أعمال باكثير

لأن العمـل المسـرحى مـا هـو إلا حلقـة متداخلـة مـن تيـار الإبـداع العـام للمؤلـف، سـنجد أن علـى أحمـد بـاكثير قـدم عـدة تنويعـات علـى ثنائيـة <الجنس/السـلطة>. وتفـرض هـذه الثنائيـة نفسـها علـى قاعـدة الصـراع الـدرامى فـى أعمالـه، خاصـة المسـتلهم منهـا التـاريخ والأسـاطير. وهـذا مـا يتضـح علـى سـبيل المثـال فـى مسـرحيته الشـعرية <إخنـاتون ونفرتيتـى>، التـى مـزج فيهـا أيضـا بـين الحرمـان الجنسـى وهمـوم الـوطن دون التخلـى عـن جـوهر الفلسـفة الإسـلامية بطبيعـة الحـال. وقـد أكـدت هـذه المسـرحية أيضـا مـنهج بـاكثير فـى اسـتلهام الأسـاطير والتـاريخ، وكيفيـة إعـادة صـياغتها وتبريرهـا للإيحـاء بقربهـا مـن الواقع.

فعنـدما توفيـت تـادو زوجـة إخنـاتون ثـار الفتـى علـى كـل شـىء، وأعلـن سـخطه علـى الإلـه الـذى اختطـف منـه حبيبتـه الوحيـدة وظـل يعـدد ذكرياتهمـا العاطفيـة والجنسـية، ثـم اتضـح أنـه يصـب جـام غضـبه أيضـا علـى الإلـه أمـون الظـالم الـذى اعتقـد إخنـاتون أنـه فعـل مـا فعـل انتقامـا منـه لتمـرده علـى عبادتـه، وعلـى كهنـة أمـون الـذين يعيثـون فسـادا فـى الـبلاد ويـدبرون للـتخلص مـن العائلـة المالكـة بكـل الطـرق. ومـن خـلال هـذا الحـوار الطويـل بـين إخنـاتون وبـين والدتـه الملكـة تـى، نثـر بـاكثير بشـكل مباشـر أوجـه الصـراع بأبعـاده الجنسـية والدينيـة والسياسـية فـى

نفس الوقت. وأخيرا عاد إخناتون إلى طبيعته المؤمنة واسترد وعيه الدينى والسياسى، عندما هدأت نفسه بزواجه من نفرتيتى التى تشبه تادو كثيرا؛ خاصة أنه أحبها بالفعل حبا صادقا حقيقيا. وبالتالى تفرغ الملك الشاب لإنشاء عاصمته الدينية الجديدة، ولنشر عبادة الإله الواحد بمساعدة زوجته المؤمنة القوية نفرتيتى، التى تتفهم أبعاد شخصية الملك الجنسية والسياسية وتجاريه وتسعده أيضا. ورغم أن نفرتيتى لم تكن فى ضعف بدور، لكنها أيضا لم تكن فى نفس قوة وذكاء شهرزاد. ولهذا لم تستطع شفاء زوجها من الخلل الواضح فى التركيبة الدرامية لشخصيته.. فقد كان إخناتون يؤمن أن نشر العبادة بالسلام والإقناع وحدهما دون حمايتها بالسيف من أعدائها داخل وخارج البلاد، كفيلة تماما بخلود دين التوحيد وهذا ليس صحيحا. وبالفعل فارق إخناتون الحياة بعد أن شهد كل ما بناه ينهار أمام عينيه، بسبب سياسته الخاطئة التى تجنبت السيف وقت الشدائد وخلطت بين التسامح الدينى والسياسى وضعف القيادة. وهنا يقف إخناتون موقف النقيض تماما من شهريار.. فبينما يتسامح إخناتون مع أعدائه من الشعب على المستوى السياسى والدينى مفرطا فى حق نفسه وشعبه الذى يحكمه والعقيدة التى يعتنقها ويحميها، نجد شهريار على العكس يجور على الضحايا الأبرياء دون ذنب جنوه قبل وبعد واقعة خيانة بدور مع العبد الأسود مسعود، وهى التى سنخصص لتحليلها الفصل التالى..

الفصل الثانى

تيمة الخيانة ومنهج علاج شهرزاد

" إن نقطة الهجوم فى العمل الدرامى هى اللحظة التى يبدأ فيها الحدث المباشر فى الانطلاق"..[١١٠]. ونستطيع أن نعتبر مشهد قتل شهريار لبدور هو نقطة الهجوم الدرامية للمسرحية ككل، فهو يمثل ذروة تراكمات المرحلة السابقة التى وصل فيها الخلل النفسى والجنسى والسياسى داخل شهريار لأزمة حقيقية مركبة، تجسدت فى قتله بدور والعبد الأسود رغم علمه ببراءتهما. كما أنه يمثل اللحظة الفاصلة ونقطة التحول التى ترتب عليها حتمية تطور الصراع الدرامى، الذى احتدم بظهور شهرزاد وأدى بالتبعية لشفاء شهريار على مرحلتين. فطبقا لقدرات بدور العقلية والثقافية أرادت الزوجة عقاب الزوج الماجن من وجهة نظرها، بعدما بلغت غيرتها القمة وهى تشاهده من خلف النافذة يجلس على طرف حوض القصر فى الحديقة يستمتع بمشاهدة أجساد الجوارى السابحات فى الخمر. لهذا اتفقت بدور مع القهرمانة وزوجها القهرمان سعيد على إحضار عبد أسود فى المخدع، لإيهام شهريار بخيانة زوجته انتقاما من خيانته الفجة لها علنا فى وضح النهار. لكن سعيد الخبير ببطش شهريار والمقدر لعفة بدور والمتعاطف مع دوافعها أفسد الخطة تماما، عندما أخبر شهريار بالحقيقة كاملة حماية لبدور ؛ ورغم ذلك قتل شهريار بطلى مشهد الخيانة المزيف. وكان لابد لشهريار من قتل بدور الأنثى المهمشة، والعبد الأسود مسعود الذى يمثل أدنى درجات المنظومة الاجتماعية والسياسية. فقد تعاون الاثنان فى التمرد على قيود الهرم الاجتماعى الذى يترأسه شهريار، وأرادا العبث بقوانينه المتوارثة حتى لو كان ذلك على سبيل التمثيل. وهذا المفهوم هو نفسه المستمد من الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، مع اختلاف أن و اقعة الخيانة الماجنة فى المصدر الأصلى قد وقعت بالفعل ورآها شهريار بعينيه بعدما عرف خبرها من شقيقه الملك شاه زمان.

مرة أخرى يستلهم على أحمد باكثير تفاصيل هامة من الحكاية الإطار بشكل معكوس.. ففى المصدر الأصلى كان العبد الأسود مسعود يمثل قمة الشبقية الجنسية، أما فى <سر شهرزاد> فيمثل هذا العبد على النقيض

---

110 - Joseph T. Shipley - Dictionary Of World Literary Terms – Boston : The Writer, INC. , 1979 - p. 246

العجـز الجنســى الكامــل بمــا يتفــق مــع رؤيــة بــاكثير للبنــاء الــدرامى لعملــه المســرحى ككــل، وقــد ســبق أن تناولنــا القيمــة الدلاليــة للاســم مســعود فــى التـراث العربـى فـى البـاب الأول. وربمـا كـان علـم شـهريار بعجـز العبـد جنسـيا هـو مـا زاده إصرارا علـى قتلـه، إذ أنـه فـى واقـع الأمـر يريـد الـتخلص مـن خلـل عجـزه الجنســى الــذى تجســد أمامــه حيــا فــى صــورة هــذا العبــد الأســود. وقــد أقــدم شـهريار علـى قتـل زوجتـه بـدور لا لأنهـا خانتـه، بـل لأنـه كـان يريـد الـتخلص منهـا بعـد أن أصـبحت مـرآة قاسـية تجسـد لـه مأسـاة حياتـه الجنسـية وتـذكره بضـعفه علـى الدوام. كمـا أنـه فـى قـرارة نفسـه كـان يعـرف أنـه يتجنـى عليهـا بحرمانهـا مـن إشـباع الغريـزة الجنسـية، فكـان لابـد لـه مـن الـتخلص مـن هـذا الشـعور بالـذنب إلـى الأبـد. لكــن شــهريار الفاقــد للاتــزان النفســى والسياســى أســاء التصــرف عنــدما قتــل العبـد الأسـود وبـدور، فتضـخم عنـده الإحسـاس بالـذنب أكثـر وتغلغـل فـى منطقتـى الـوعى واللاوعـى. ولـم تكـن أحـلام شـهريار التـى كـان يقـوم خلالهـا ليقتـل فيهـا شـبحى بـدور والعبـد، سـوى محاولـة مـن شـعوره البـاطن لإبعـاد الـذنب الـذى جنـاه من الوصول إلى ضميره.

كمــا مــزج بــاكثير بــين اســتلهام الحكايــة الإطــار <لألــف ليلــة وليلــة>، وبــين موروثـات الفلسـفة الإسـلامية التـى ينتهجهـا فـى كـل أعمالـه.. فـنلاحظ أن بـدور قـد اسـتقدمت العبـد مسـعود ليقـوم بـدوره فـى تمثيليـة الخيانـة فـى ظـل وجـود فاكهــة التفــاح، ومــن المعــروف أن ثمــرة التفــاح فــى ثقافــة العقيــدة الإســلامية تـرتبط فـى دلالـة مباشـرة بخطيئـة آدم وحـواء الأولـى فـى مهـد البشـرية. فعنـدما وسـوس لهمـا الشـيطان أكـلا مـن الشـجرة المحرمـة، فحرمـا مـن الجنـة وهبطـا إلـى الأرض وذريتهمـا إلـى الأبـد دون رجعـة. كمـا حـرص بـاكثير علـى تأكيـد هـذه النزعـة البشــرية الميالــة للخطيئــة بطبيعتهــا، بــاقتران طبــق التفــاح بوجــود ســكين ينــذر بسـفك الـدماء الوشـيك الوقـوع وتسـاقط الضـحايا كـأوراق الشـجر، وحمـل بـاكثير آدم وحــواء أى شــهريار وبــدور ســبب حــدوث المأســاة المشــتركة. وكــادت هــذه الأزمـة تهـدد كيـان الجـنس البشـرية بالفعـل عنـدما ظـل شـهريار يـأمر بقتـل العـذارى علـى مـدى ثلاثـة شـهور متواليـة، ولـولا تـدخل شـهرزاد التـى تعـادل بارقـة الأمـل والرحمة الإلهية لوصلت البشرية إلى حد الهاوية.

*عوامل نجاح شهرزاد

كـى تـتمكن شـهرزاد مـن عـلاج شـهريار كـان لابـد لهـا مـن أربعـة عناصـر تـدعمها.. أولا اختلافهـا الفطـرى والمكتسـب عـن الملكـة الراحلـة بـدور وعـن ضـحايا

العذارى، ثانيا الاستيعاب الكامل لطبيعة شهريار وخلل تركيبته الشخصية، ثالثا الاستعانة بالشقيقة الصغرى دنيازاد، وأخيرا وجود الحكيم رضوان الذى قدم لشهرزاد المشورة الصائبة فى مرحلتى العلاج. ولنبدأ بأهم عوامل أى الاختلاف الجوهرى بين بدور وشهرزاد..

يعتمد البعد السيكولوجى فى التركيبة الدرامية لشخصية الملكة بدور على الإحساس الدائم بالإحباط والفشل كأنثى، حيث نجدها متشككة دائما فى قوة ونجاح قدراتها العاطفية والجنسية فى اجتذاب شهريار، والحفاظ عليه والصمود أمام إغراء الجوارى الحسناوات الماجنات. وكان من أهم أسباب هزيمتها المستمرة فى كل مناوشاتها مع شهريار، إيمانها المسبق من داخلها بيقين هزيمتها فى النهاية مهما فعلت لأنها لا تحقق له الاكتفاء الشعورى الغريزى. ولهذا طغت مذلة الخضوع علىكل مونولوجات وديالوجات بدور مع شهريار والقهرمان والقهرمانة والعبد الأسود مسعود، وانقلبت بمرور الوقت لإحساس مرير بالسلبية والخنوع الكامل، لكونها غير كفء كزوجة وملكة لرجل وملك مثل شهريار. وهذا هو ما يدركه القهرمانة والقهرمان تماما من واقع خبرتهما الحياتية، مما دفع سعيد لإخبار شهريار بالحقيقة دون علم الملكة فعجل بنهايتها. وكان من الطبيعى أن تتفاقم الأزمة الدرامية إلى أبعد الحدود، حيث تكشف تدريجيا أن شهريار وبدور يعانيان فى الواقع من نفس الخلل النفسى أى انعدام الثقة بالقدرة الجنسية؛ ومن ثم كان من المستحيل التقاء الطرفين أبدا.

"ولكى يحتدم الصراع ويستمر إلى النهاية يجب أن تكون بين هذه الشخوص شخصية محورية (**pivotal character**) من ذلك الطراز القوى العنيد الذى لا يرضى بأنصاف الحلول. فإما أن يبلغ ما يريد أو يتحطم. وغالبا ما يكون التطور فى هذه الشخصية أقل منه فى غيرها من الشخصيات لأنها تكون من البداية (بداية ظهورها فى المسرحية) قد بلغت أوج إكمالها ونضجها أو كادت، ولا يتعين أن يكون هذا الشخص هو بطل المسرحية. فقد يكون كذلك كما هو الحال فى الحاكم بأمر الله وجحا، وقد يكون غير البطل مثل ياجو فى مسرحية عطيل."[١١١]

ويمكننا أن نعتبر شهرزاد هذه الشخصية المحورية التى وضعت أمامها هدف شفاء شهريار، المرتبط بديهيا بإنقاذ نفسها وبنات جنسها. وقد ساعدتها مقوماتها الشخصية على تنفيذ خطة رضوان بدقة ومهارة، يعززها غريزة ودهاء

---

[١١١] - علي أحمد باكثير - <u>فن المسرحية من خلال تجاربي الشخصية</u> - مكتبة مصر - الطبعة الثالثة - يناير ١٩٨٥ - ص ٦٥

الأنثـى وصـبرها اللانهـائى، رغـم أن شـهرزاد بـاكثير لـم تكـن صـاحبة قـرار الـزواج مـن شــهريار، بعكـس شــهريار بطلــة الحكايــة الإطــار <لألــف ليلــة وليلــة> الأكثــر إيجابيـة التـى اتخـذت قـرار المغـامرة مـن تلقـاء نفسـها فقـررت مصـيرها بيـدها. ولـم تكـن مهمــة شــهرزاد بــاكثير مهمــة شخصــية لإنقــاذ نفســها، أو مهمــة إصــلاحية ضـيقة تحيــزا لبنــات جنســها فقــط. لكنهــا فــى الحقيقــة مهمــة وطنيــة قوميــة سياســية بالدرجــة الأولــى، تســعى لإعــادة العــدل والســلام إلــى الــبلاد. وعلــى النقـيض مـن بـدور تتسـم شـهرزاد بثقتهـا الكاملـة تمامـا بنفسـها غريزيـا وعاطفيـا وعقليــا، وهــى لا تجيــد ســوى لغــة التحــدى الــذى يــروق لــه النجــاح الكامــل والانتصــار النهــائى المســتحق. وقــد أضــفى بــاكثير علــى شخصــية شــهرزاد مقومـات الحيويـة، عنـدما صـنع لهـا تركيبـة شخصـية متفـردة بعيـدا عـن المثاليـة الصـماء. فمــن منطلــق هنــات الطبيعــة البشــرية وجــدنا شــهرزاد تمســك بخنجــر والــدها يوســوس لهــا قلقهــا وخوفهــا بالانتحــار، ولــولا مســاندة الحكــيم رضــوان ودنيــازاد ومقومــات شــهرزاد الشخصــية فــى حــد ذاتهــا ونزعتهــا الدينيــة المتأصــلة داخلهـا لمـا تراجعـت عـن الانتحـار؛ خاصـة أنهـا لـم تختـر شـهريار زوجـا لهـا مثـل شــهرزاد الحكايــة الإطــار. وقــد أكــد بــاكثير علــى انغمــاس شــهرزاد فــى النزعــة البشــرية بطموحاتهــا الطبيعيــة للســلطة، عنــدما أعلنــت شــهرزاد عــن فرحتهــا الغـامرة لأنهـا سـتكون ملكـة، وظلـت تشـدو متغنيـة مكـررة هـذا المعنـى بسـعادة؛ وهـو مـا زاد إصـرارها لخـوض التحـدى والوصـول فيـه إلـى قمـة النجـاح. وقـد تأكـد ذلـك بوضــوح فــى مفرداتهــا وأســلوب معاملتهــا للقهرمــان والقهرمانــة والجاريــة التــى مثلـت دور العبـد وحتـى لوالـدها وزيـر الملـك الحـالى، حيـث كانـت تـأمر ليطيعـوا كملكـة متوجـة بالفعـل. بعكـس بـدور التـى كانـت تتشـاور معهـم بنديـة كاملـة، وهـو مـا دفـع سـعيد كمـا ذكرنـا لإخبـار شـهريار بحقيقـة تمثيليـة الخيانـة. وقـد اسـتطاعت شــهرزاد بــدهاء الأنثــى وســلاح الجســد والأمــل فــى الحيــاة والاســتمتاع بنشــوة ســلطة الملــك أن تخفــى ذكاءهــا ونــديتها الواضــحة لشــهريار، تحــت عبــاءة احتــرام رغبـات الملـك وعـدم الاقتـراب مـن جرحـه الغـائر؛ لكـن دون الوقـوع فـى هـوة الخنـوع الكامــل. وفــى الليلــة الحاديــة والســبعين اســتطاعت شــهرزاد بالفعــل أن تقطــع نصـف المشـوار فـى عـلاج شـهريار، عنـدما اسـترد الـزوج ثقتـه وقدرتـه الجنسـية واتخـذها زوجـة. وفـى دليـل آخـر علـى مـدى التـرابط الـذى يجمـع بقـوة بـين طرفـى ثنائيــة <الجنس/الســلطة>، نجــد أن حــدث اســترداد شــهريار قدرتــه الجنســية تـوازى مـع حـدث خلـع الـوزير الظـالم ركـن الدولـة وعـودة الـوزير العـادل نـور الـدين بـدلا منــه. ليعــود الأمــن والاســتقرار السياســى للــوطن، بعــدما عــاد الأمــن والاســتقرار الجنسى والاجتماعى والثقافى والنفسى لحاكم الوطن.

ونصـل إلـى العامـل الثـانى وهـو اسـتيعاب شـهرزاد لأصـول الخلـل الكـامن فـى شخصـية شـهريار، وذلـك بمسـاعدة الحكـيم رضـوان مرشـدها لمفـاتيح الطريـق الصـحيح، لأنـه الوحيـد الـذى يمتلـك رؤيـة كاشـفة لكـل الأحـداث حولـه بشخصـياتها

على المستوى الفردى والجمعى. فبينما كانت بدور تتعامل مع الجانب السطحى من شخصية شهريار، هبط رضوان وشهرزاد إلى أغوار البنية النفسية والسياسية والثقافية لشهريار. وقاما بتشخيص مرضه بدقة قبل التدخل بوسيلة العلاج التى تتناسب مع هذا البطل التراجيدى، الذى يستحق التعاطف رغم قتله بدور والعبد والعذارى الأبرياء.

"أما فى حالة البطل المأسوى فإننا نتعاطف معه فى سقوطه لأكثر من سبب، أولها أنه إنسان مثلنا، ارتكب خطأ فى لحظة ضعف قد يمر بها أى إنسان. لهذا نحس بضخامة العقاب وقسوته حينما يجىء فى النهاية بصرف النظر عن جسامة الخطأ الذى ارتكبه. وهناك سبب آخر، وهو أن البطل المأسوى يدرك منذ اللحظة التى يرتكب فيها خطأه أن العقاب أو السقوط أمر لا مفر منه. ذلك الإدراك من جانبه، بعكس المجرم المحترف مثلا، هو الذى يثير فينا العطف والشفقة."[١١٢]. ويضيف عبد العزيز حمودة أنه لكى يكون البطل المأسوى مسئولا مسئولية كاملة أخلاقيا، يجب عليه أن يعلم مقدما بطبيعة ما هو مقدم عليه وعواقبه، شريطة ألا يكون خطأه يندرج تحت طبيعة الشر المطلق أو الشر للشر، مثل المجرم الذى يتربص لعدوه فى الطريق وينتظره لمجرد التخلص منه. ولم ينس أرسطو فى حديثه عن ذلك النوع من الأخطاء المأسوية تأكيد عنصر المفاجأة، الذى يكمن فى التحول أو الانقلاب. لأن الأحداث إذا كانت تسير بطريقة آلية تحتم سقوط البطل، فإن ذلك يستبعد إلى حد كبير عنصر التعاطف واحتمالاته. إذ أن البطل بهذه الصورة أى فى حالة انعدام عنصر المفاجأة، لا يصبح مختلفا كثيرا عن المجرم العادى الذى لابد أن يلقى عقابه طال الزمن أم قصر. وإذا تأملنا المواصفات السابقة للبطل التراجيدى سنجدها تنطبق على شهريار الذى لا يحمل طبيعة الشر، لكنه يعانى من نقطة ضعف أدت إلى ارتكابه الخطأ التراجيدى. وكاد شهريار أن يصبح بالفعل بطلا تراجيديا متكاملا، لولا تدخل رضوان وشهرزاد وإنقاذه فى النهاية. وقد فضلنا الاستعانة فقط بتعريف عبد العزيز حمودة لمصطلح <الخطأ التراجيدى>، لأنه أكثر شمولا ووضوحا من التعريف الوارد فى <قاموس المصطلحات الأدبية> الصادر باللغة الإنجليزية..

"إن الكلمة التى يستخدمها أرسطو هى لفظة <harmatia> بالإغريقية. واللفظة فى الواقع ترد فى الفكر الإغريقى، سواء عند سقراط أو أرسطو لتغطى عددا من الأخطاء التى يمكن اعتبارها أخطاء مأسوية بطرق مختلفة،

---

١١٢ – عبد العزيز حمودة – البناء الدرامى – مكتبة الأنجلو المصرية – ١٩٩٣ – ص ٧١ / ٧٢

أى أن تفسـيراتها تتعـدد وإن كانـت كلهـا تلتقـى عنـد المعنـى اللغـوى اللفظـى وهـو: <عـدم النجـاح فـى إصـابة الهـدف>. وعلـى هـذا الأسـاس هنـاك مـن يـرون أن كلمـة <harmatia> تعنـى <الفعـل الـذى يسـتوجب العقـاب مـن الناحيـة الأخلاقيـة>. وهنـاك مـن يـرون أن اللفظـة فـى الواقـع تنـدرج تحـت لفظـة أوسـع مـدلولا، وهـى لفظـة للقدريـة التـى تعتبـر مسـئولة عـن معانـاة الإنسـان وآلامـه. ثـم أنهـا تكتسـب معنـى آخـر إذا انتقلنـا إلـى ميـدان الـدين، فهـى تعنـى بالإغريقيـة <خطيئـة>. لكـن الدراسـة الواعيـة للمسـرح الإغريقـى تـؤدى إلـى نتيجـة واحـدة لا يكـاد يختلـف عليهـا اثنـان، وهـى أن اللفظـة تعنـى فـى الواقـع ضـعفا أساسـيا فـى شخصية الإنسان يستحق عليه العقاب."[١١٣]

ولأننـا أقمنـا التحليـل الـدرامى مـن البدايـة علـى ثنائيـة <الجنس/السـلطة>، فـيمكن اعتبـار الـوزير نـور الـدين هـو المعـادل البشـرى للفطـرة الطيبـة الضـائعة داخـل شـهريار المهمـوم حاليـا بعجـزه الجنسـى. وبالتـالى يمكـن اعتبـار الـوزير الظـالم ركـن الدولـة، هـو المعـادل المجسـم الحـى للمـدى السـيىء الـذى بلغـه الخلـل النفسـى داخـل شـهريار علـى المسـتوى الجنسـى والسياسـى معـا، والـذى عجـل بوقوعـه فـى الخطـأ التراجيـدى. وإذا كانـت شـهرزاد بـاكثير قـد أنقـذت شـهريارها فـى اللحظـات الأخيـرة قبـل بلوغـه مصـير الهـلاك، فعلـى الجانـب الآخـر لـم تـتمكن شـهرزاد الحكـيم مـن إنقـاذ بطلهـا التراجيـدى المتكامـل لاخـتلاف طبيعـة الخلـل والخطـأ التراجيـدى الـذى ارتكـب، طبقـا لمقتضـيات الصـراع والهيكـل الـدرامى ورؤيـة مؤلفى العملين.

أمـا دنيـازاد فقـد لعبـت دورا هامـا لـيس فقـط فـى تنفيـذ خطـة الحكـيم رضـوان، بـل فـى تثبيـت قلـب شـقيقتها حتـى قبيـل معرفـة شـهرزاد بمخططـات رضـوان. فقـد وظـف بـاكثير دنيـازاد لتمنـع انفـراد شـهريار بشـهرزاد بالبقـاء فـى المخـدع وتصـنع البكـاء لفـراق شـقيقتها الكبـرى للمـرة الأولـى، حتـى لا ينكشـف جرحـه الجنسـى الحـى ويتخلخـل الهـرم الاجتمـاعى الـذكورى المتـوارث فيعجـل بنهايـة شـهرزاد. كمـا أن الفتـاتين اسـتطاعتا أن تثيـرا فـى شـهريار الإحسـاس المزيـف بـالمجون الـذى أشـبعه نفسـيا وجنسـيا وسـلطويا، عنـدما أعلنتـه دنيـازاد أنـه الآن قـد أصـبح زوج الاثنـين فـى محاولـة ناجحـة لإيهامـه بقدرتـه الجنسـية الفياضـة. وكـان عنصـر المفاجـأة مـن أهـم عناصـر هـذه التمثيليـة القصـيرة، حيـث بوغـت شـهريار بهـذه الحبكـة المتماسـكة وبقـدرة شـهرزاد علـى التلاعـب بالكلمـات واسـتعراض

---

١١٣ – عبد العزيز حمودة – **البناء الدرامى** – مرجع سابق – ص ٦٨ / ٦٩

ذكاءها بخجل؛ و تركت لدنيازاد دور الهجوم الأكثر جرأة لفظيا وفكريا مختبئة تحت عباءة الابتسامة وتصنع المفاجأة وصغر سن دنيازاد. واستطاعت الشقيقتان تسجيل أول لحظات الانتصار، عندما بقيت دنيازاد فى المخدع رغم معارضة شهريار وأمره الملكى بمغادرتها الفورية. ومن ثم أصبحت الساحة النفسية لشهريار ممهدة تماما لطلب دنيازاد من شهرزاد قص الحكايات المشوقة، ليقطعوا بها سواد الليلة الأولى الفاصلة والتى ستحدد مدى استجابة شهريار للعلاج الطويل المدى. من هنا تتماثل شخصية دنيازاد باكثير ودنيازاد الحكاية الإطار، فى دورهما الدرامى والنفسى الإيجابى لدفع عجلة الصراع الدرامى بهدوء. وكما أوضح فرج أحمد فرج فى الباب الأول أن دنيازاد فى الواقع ما هى إلا <الأنا الآخر> لشخصية شهرزاد، كما تمثل دنيازاد الصورة المستقبلية لمصير بنات حواء بعد نجاح شهرزاد فى مهمتها الخطيرة، وهى صورة لا تنتمى لنموذج الأنثى المهمشة التقليدى. وتشير هذه الدلالة للأمل فى تكرار شخصية شهرزاد المتفردة، خاصة أن دنيازاد نابعة من نفس البيئة ومتشربة ثقافتها وعقليتها وتعليمها هى الأخرى من فلسفة الحكيم رضوان وهو العامل الرابع والأساسى فى نجاح شهرزاد.

تعتبر شخصية رضوان الحكيم هى المحرك الرئيسى لكل الخيوط الدرامية، الذى يهدف لعقد التصالح بين ثنائية <الجنس/السلطة> داخل شهريار. فقد وضع باكثير عدة مقومات داخل التركيبة الدرامية لشخصية رضوان، أهلته ليكون مرشد شهرزاد لعلاج شهريار على مرحلتين، وهو ما توازى معه انصلاح حال الأمة على المستوى السياسى والاجتماعى. يجمع رضوان بين ينابيع الدين والحكمة والطب وتطورات العلم المستمرة والفكر المستنير، ولهذا فهو يمتلك الرؤية الواسعة لتأويل الأحداث وتحليل الشخصيات من المنظور الأعمق، ليربط بوعى علمى سياسى إنسانى دينى فى الأساس بين خلفيات الماضى وملابسات الحاضر ومتطلبات المستقبل على المستوى الفردى والجمعى. ومن ثم وقع اختيار باكثير عليه، ليرسم لشهرزاد خطة محكمة للنجاة على مرحلتين متتاليتين.

* منهج علاج شهرزاد العلمى

من خلال وسيلة الحكى والقص نجحت شهرزاد فى دفع شهريار للثقة بقدرته الجنسية، وبالفعل اتخذ شهريار شهرزاد زوجة له للمرة الأولى فى الليلة الحادية والسبعين. ولو كانت شهرزاد قد بلغت ذروة النجاح الكامل فى

عـلاج شـهريار بوسـيلة الحكـى و السـرد فقـط، لكـان بـاكثير قـد نـاقض نفسـه تمامـا وهـو الـذى أبـدى اسـتهانته بفاعليـة وقيمـة وسـيلة الحكـى وحـدها فـى شـفاء شـهريار فـى الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة>. وقـد سـبق تنـاول تحليـل النقـاد لمـنهج الحكـى والسـرد فـى الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة> بهـدف كسـب الوقـت أو الاستشـفاء فـى البـاب الأول، لكـن بـاكثير يبـدى اعتراضـه علـى الهـدف الثـانى ويكتفـى بتوظيـف السـرد فـى اكتسـاب شـهرزاد مزيـدا مـن الوقـت علـى قيـد الحيـاة محققـة بعـض النجـاح. فأتبعهـا بـاكثير أو رضـوان بـالمنهج العلمـى للتحليل النفسى الملائم لروح العصر.

فبعـد مـرور الليلـة الحاديـة والسـبعين كـان شـهريار مـازال يقـاوم بشـدة عقـدة الـذنب المترسـبة داخلـه، مـن جـراء قتلـه الضـحيتين البـريئتين بـدور والعبـد مسـعود. وكـى يبـرأ شـهريار كـاملا مـن الخطـأ التراجيـدى الـذى وقـع فيـه، كـان مـن الضـرورى الإسـراع بالمرحلـة الثانيـة مـن العـلاج مـن خـلال المواجهـة الحازمـة. فلابـد أن يتوقـف شـهريار عـن الاسـتيقاظ كـل ليلـة عنـد منتصـف الليـل ليسـتل سـيفه مـن غمـده، ويقتـل شـبحى بـدور والعبـد فـى الهـواء ثـم يعـود لنومـه مـرة أخـرى دون أن يعى شـيئا ممـا حـدث. وقـد لجـأ بـاكثير فـى حـل عقدتـه إلـى المـنهج الفرويـدى بـأن جعـل شـهرزاد تعيـد تمثيـل نفـس المأسـاة أمـام شـهريار بـنفس التفاصـيل، فارتـدت الجاريـة صـالحة ملابـس العبـد الأسـود وأخفتهـا شـهرزاد فـى مخـدعها بعـدما احتجـت علـى شـهريار بأنهـا لا تزمـع الخـروج فـى ذلـك اليـوم لإحساسـها بوعكـة خفيفـة أصـابتها فجـأة. ثـم يـأتى شـهريار ويكتشـف الخيانـة الجديـدة أو تكـرار مشـهد الخيانـة القديمـة فينهـار، ومـا إن يكتشـف الحقيقـة حتـى يـزداد انهيـاره بـين ذراعى زوجته وتحل عقدته ويعود إنسانا سويا.

"وكـان تـدبير شـهرزاد لـنفس الحـادث علـى النحـو الـذى صـنعته تفجيـرا لجـرح شـهريار الـذى انـدمل علـى فسـاد ليخـرج مـا فيـه مـن الأذى حتـى ينـدمل علـى طهـارة ونقـاء. وكـأن بـاكثير هنـا يعكـس فكـرة <هيـدجر> فـى الـذنب، فشـهريار لـم يسـتطع أن يعـود إلـى ذاتـه الأولـى مـع بقـاء شـعوره بذنبـه، وكـان لابـد لتحريـر ذاتـه مـن الـتخلص مـن حالـة الشـعور بالـذنب، وعندئـذ لابـد مـن البـدء بإشـعار الـذات بهـذا الـذنب علـى نحـو واضـح مـن خـلال الضـمير، ثـم يـأتى بعـد ذلـك تخلـيص الـذات عـن طريـق إرضـاء هـذا الضـمير. وهيـدجر يقـول>فـى الضـمير يسـتدعى الوجـود ذاتـه<. وبـوبر يعقـب علـى ذلـك بقولـه : [إن الوجـود الـذى لـم يسـتطع أن يصـل نتيجـة ذنبـه إلـى كينونتـه، يسـتدعى ذاتـه لكـى تتـذكر الـذات، لكـى تتحـرر ذاتهـا فتصـير ذاتا، لكى تخرج من <لاواقع> الوجود إلى <واقعه>]. "[١١٤]

١١٤ – عز الدين إسماعيل – قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر - مرجع سابق – ص ٢٥٧

*بين <ألف ليلة> وباكثير والحكيم

نلاحظ أن المؤلف على أحمد باكثير قد انتهج فى مسرحيته <سر شهرزاد> تكنيك المسرحية داخل المسرحية، وقدم مشهدا تمثيليا لواقعة الخيانة مجسدا اعتمادا على منهج فرويد العلمى. وذلك حتى يقفز بالعقدة الدرامية المختبئة داخل شهريار من منطقة اللاوعى المظلمة لمنطقة الوعى، فدفع بها من مساحة الظلام إلى مساحة الضوء أى لحظة التكشف والتنوير. وهذا التكنيك الفنى العلمى هو نفسه الذى اتبعته شهرزاد بطلة الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> أثناء سرد حكاياتها لشهريار، لكن ذلك على المستوى التخييلى كما سبق وأوضحنا تفصيليا فى الباب الأول. وبالمثل اتبعت شهرزاد توفيق الحكيم نفس المنهج تماما على المستوى التجسيدى، عندما تعمدت أن يرى شهريار العبد الأسود فى مخدعها بعد عودته من رحلته. وكانت تأمل بعث هذا العقل المجرد إلى الحياة من جديد، ليسترد وجوده الغريزى والعاطفى. وبينما أتت محاولات شهرزاد الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> وشهرزاد باكثير ثمارها وشفى المريض، لم تستطع شهرزاد الحكيم بكل ما تحمله من رموز علاج شهريار لاختلاف طبيعة الصراع بين الأعمال الثلاثة. وقد حمل المشهد الختامى فى كل الأعمال التى تم تناولها ذروة وخلاصة تراكمات وعلاقات الصراع المطروح.. "ونستطيع القول إن المشهد الختامى من النص المسرحى الجيد يعد أصعب المشاهد على الاطلاق."[١١٥]

كما تشترك الأعمال الثلاثة فى تكنيك الصراع الدرامى الدائرى.. فمثلما بدأت الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> بمشهد المواجهة الحاسم بين شهريار وشهرزاد فى بداية الصراع، انتهت بنفس المشهد وعادت لنفس نقطة الانطلاق. مع الفارق أن شهريار عاد من دورة الصراع بفعل اختلاف الخبرات وتوالى التراكمات وثراء الخيال، إنسانا آخر سوى بدليل إصداره العفو النهائى عن شهرزاد. وفى<شهرزاد> الحكيم بدأت المواجهة بين شهريار وشهرزاد التى ترثى لحاله وهو المتعطش للمعرفة المطلقة، وبعد دورة ثرية من البحث المستمر والترحال عاد شهريار لمواجهة شهرزاد دون أن تداوى خبرات رحلة الصراع الدائرية الخلل الكامن بداخله. وبنفس المنهج بدأ الصراع بين شهرزاد وشهريار عند باكثير من القاع، ثم دار دورته ليصل إلى القاع مرة أخرى بعد نجاح شهرزاد وشفاء شهريار الذى سلم مفتاح جناح بدور المغلق منذ قتلها

115 - Herman Ould - The Art Of Play – Op. Cit. - p. 70

إلى شهرزاد واستقرار حال الوطن. فقرر البطلان الرحيل مرة أخرى إلى عالم السندباد الجميل، الذى روت شهرزاد مغامراته لشهريار فى ألف ليلة وليلة.

"شهرزاد عند باكثير هو ذلك الانتصار الجنسى والتدبير المحكم لزوال عقدة الملك. وهو محور يفيد البناء الكلاسيكى إفادة ضخمة. ولكن <سر شهرزاد> عند الحكيم، هو سر الكون المغلق، هو لغز ذلك العالم المجهول، لذلك، وبالرغم من الخاتمة الكلاسيكية فإن شهرزاد الحكيم أقرب إلى المسرح الأوروبى الحديث فى اعتماده على المجردات والمطلقات والأبنية الأسطورية. فالسفح الذى يبدأ منه على باكثير وينتهى إليه هو السفح <المادى> الصرف، هو الظاهر والباطن معا. أما السفح الذى يبدأ منه الحكيم وينتهى إليه فهو السفح <الفكرى> الذى يدفع الإنسان لأن ينطلق إلى أعلى القمم بحثا عن هذا <المطلق> ثم يعود مهرولا إلى الأرض صفر اليدين. ومثل هذا البناء أقرب ما يكون إلى البناء السيمفونى فى الموسيقى. أما بناء باكثير فهو البناء الهرمى الكلاسيكى فى المسرح القديم."[١١٦]. وقد تناولنا فى الباب السابق قيمة الحوار لدى الحكيم، والذى بدا متماسكا محققا أهدافه كوسيلة درامية بكفاءة عالية، مع الاحتفاظ بجوهر جماليات اللغة الموظفة لخدمة الدراما. أما الحوار لدى باكثير فقد جاء موجزا معبرا عن الصراع الدرامى القائم على ثنائية <الجنس/السلطة>، مخبرا عن كم من المعلومات تعوض المونتاج والقفزات الزمنية الكبيرة، التى قطعها باكثير أكثر من مرة داخل المسرحية. كما عبر الحوار كثيرا عن فكر الفلسفة الإسلامية التى يعتنقها باكثير فى أعماله المسرحية، وأدمجها بشكل فاعل للتعبير عن صراعات شهريار المنصهرة داخل منظومة قضية الوطن الأساسية، ليحقق التفاعل الإيجابى المطلوب بين الشخصيات الدرامية والمتلقى ووعيه بمجتمعه المحيط.

"وتأتى لغة الحوار التى تقوم عليها المسرحية، لتقيم جدلا واسعا بين عالم المسرح الوهمى، وبين المتفرج وواقعه، لأن القارىء أو المشاهد يتتبع فكرة الحوار ليصل إلى فكرة مفهومة، من خلال الحدث الدائر، برؤيا واعية، تتمثل فى فكر الكاتب ووجدانه، فى ضوء ما قاله كولردج فى جملته الشهيرة <**The Willing Suspension of Disbelief**>"[١١٧] أى الإرجاء الإرادى للإنكار.

---

١١٦ – **غالى شكرى – ثورة المعتزل دراسة فى أدب توفيق الحكيم / الجيل والطبقة والرؤيا – مرجع سابق – ص ٢٣٨**

١١٧ – **عبد العزيز النعمانى – الذهنية فى مسرح الحكيم – مرجع سابق – ص ٩٧**

وقد جاء حوار باكثير متسقا بقدر كبير مع طبيعة الشخصيات الدرامية بما تعرفه ولا تعرفه عن نفسها، وإن كان يخلو بقدر ما من جماليات اللغة الموظفة لإثراء البناء الدرامى. كما اتسمت حوارات الحكيم رضوان بقدر أكبر من المباشرة، بما يتوافق مع الاستعارات الرمزية التى تحملها التركيبة الدرامية لشخصيته؛ وإن بدت هذه المباشرة أحيانا أقرب لمذكرة غضب وإنذار شعبى مقتضب.." يعد التطاحن فوق خشبة المسرح، كما فى الحياة، مضجرا للغاية ولا يمت للدراما بصلة، بينما يمكن لعشر دقائق من الحوار المتقن المتماسك، حيث لا يوجد أى تلميح للصراع، إبراز تكثيفها الدرامى."[١١٨]

وقد حاول باكثير استعراض وتأكيد ثقافة شهرزاد من خلال بعض الحكايات التى روتها لشهريار، على سبيل التسلية وفتح المدارك والوصول لهدفها بإسلوب غير مباشر. لكن هذه الحكايات التى دسها باكثير على لسان شهرزاد، بدت مقحمة غير ممتعة ولم تؤد دورها الدرامى المطلوب. ربما لأن باكثير لا يمتلك موهبة الحكى والقص المحمل بالإثارة، كما أنها لم تضف شيئا إلى أبعاد شخصية شهرزاد أو إلى مفردات الصراع الدرامى؛ ويمكن الاستغناء عنها دون حدوث أى خلل فى البناء الدرامى للنص المسرحى.

*مآخذ على استلهام باكثير

اختلفت آراء بعض النقاد فى تقييم مسرحية <سر شهرزاد> للمؤلف على أحمد باكثير، بين معارض تماما ومؤيد تماما دون الوصول لمرحلة وسطية بين الاتجاهين المتناقضين.. ويقدم مصطفى عبد الغنى اعتراضاته الكثيرة على مسرحية باكثير فى كتابه <شهرزاد فى الفكر العربى الحديث>، حيث قال إن المؤلف أقحم الأفكار السياسية على التسلسل المسرحى. كما وقع باكثير من وجهة نظره فى نفس التناقض الذى وقعت فيه <ألف ليلة وليلة> نفسها، حين استباح حاكمها سفك دماء بنات المسلمين رغم إطار المجتمع الإسلامى، حتى تأتى شهرزاد فتتمكن من خلال رضوان من معرفة سره وعلاجه. وبهذا يوافق نفس الرأى الذى قدمته مديحة عواد، فى رسالتها للماجستير لكلية الآداب جامعة القاهرة التى تحمل عنوان <على أحمد باكثير>. ويرى أن التفسير الوحيد الذى توصل إليه والذى نتج عنه هذا الضعف، أن باكثير وغيره من المبدعين الذين وقعوا فى نفس التناقض لم

---

118 - **Herman Ould - The Art Of Play – Op. Cit. - p. 35**

يقرأوا سوى الصفحات الأولى من ليالى <ألف ليلة وليلة>. ويضيف أيضا أن باكثير عندما وظف رضوان رجل الدين ليكون مرشد شهرزاد لعلاج الملك، ناقض التأثير الرومانسى الذى يزخر به عصره. وأخيرا يستنكر التركيبة الدرامية لشخصية شهرزاد التى صنعها باكثير، ووصفها بأنها غريبة جدا. فهى فى أول العمل المسرحى شخصية سطحية تغنى وترقص، وفى فصل تال تفكر جديا فى الانتحار، وفى كل الفصول أداة طيعة فى يد رجل الدين وسلطته. وهى بعد هذا وقبله تختلف اختلافا كبيرا عن دورها الأصلى فى <الليالى>.

ونحن نرى أن باكثير لم يقحم القضايا السياسية فى العمل المسرحى، بل أدخلها فى علاقة وثيقة مع الحياة الجنسية لشهريار كما اتضح فى ثنائية <الجنس/السلطة> التى أقمنا عليها تحليل العمل. أما عن استباحة شهريار الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> أو شهريار باكثير دماء بنات المسلمين بما لا يتناسب مع الإطار الإسلامى، فوجهة نظرنا أن الناقد يتعامل مع العمل الفنى من منظور أخلاقى دينى حياتى لا علاقة له بمنظور ومقياس العمل الفنى المستقى من فكر المؤلف والبناء الدرامى للعمل ككل. وإذا سلمنا أن فعل القتل لا يتناسب مع المجتمع الإسلامى، فعلينا التسليم بالتبعية أن كل عمل فنى يقوم على السرقة أو الكذب أو الخيانة أو أى معصية دينية لا يستقيم طالما أنه يدور فى إطار مجتمع إسلامى. وستكون النتيجة الطبيعية عدم إقدام أى مؤلف على الإبداع، إلا بعد الرجوع للقوانين الأخلاقية الدينية الدنيوية لا لمقتضيات الحتمية الدرامية الفنية. أما عن رأيه أن هؤلاء المبدعين المقلدين لرواة <الليالى> لم يقرأوا سوى الصفحات الأولى من <الليالى>، فلا يوجد دليل علمى منطقى يؤكد هذا الرأى. ومن ثم لا نستطيع إصدار الآراء والتحليلات بناء على افتراضات واعتقادات فقط، دون ارتكازها على أساس علمى نقدى واضح.

وكان من الطبيعى أن يوظف باكثير رجل الدين رضوان ليكون مرشد شهرزاد، لأن هذه الشخصية تعبر تماما عن منهج باكثير القائم أساسا على فكر العقيدة الإسلامية، التى يرى فيها الخلاص الدائم للإنسان والوطن. أما عن سطحية شهرزاد باكثير التى بررها مصطفى عبد الغنى، فنحن نرى أن غناء ورقص الشخصية ليست دلالة على سطحيتها. لكننا فى حقيقة الأمر نتعامل مع أنثى لها من المقومات الجنسية الفائقة، التى لعبت دورا كبيرا فى شفاء شهريار كما ساق باكثير هذا المغزى ضمنيا بين سطور النص المسرحى. وقد تناولنا من قبل تحليل مشهد خوف شهرزاد ممسكة بخنجر والدها، والذى يدلنا على أننا بالفعل أمام شخصية متفردة لكنها لم تتخلص

من حدودها الأدمية مثلما أخطأ شهريار الحكيم، فلما لا يحق لها الخوف والتردد والبكاء والرقص والغناء. وأخيرا يبدى اعتراضه على الاختلاف الواضح بين شهرزاد بطلة باكثير وشهرزاد <الليالى>، وتأتى أهمية هذا الاعتراض الأخير أنه يلخص المغزى الحقيقى وراء كافة الاعتراضات السابقة. أى أنه يبدى اعتراضه فى الأصل على كيفية استلهام باكثير للحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، ومن ثم لا يحق للمؤلف أن يجعل بطلته شهرزاد مختلفة عن <الليالى> فى شىء، وهو ما نعتبره مصادرة على حرية المبدع وأفكاره وقضاياه وصراعاته التى يطرحها.

وكدليل على عدم وصول النقاد لتقييم وسطى لمسرحية>سر شهرزاد> لباكثير يؤكد أحمد شمس الدين الحجاجى فى كتابه <الأسطورة فى المسرح المصرى المعاصر ١٩٣٣ / ١٩٧٠>، أنه مهما تكن الهنات فى مسرحيات الحكيم هذه فإنها لا تسقط إلى الدرجة التى سقط اليها على أحمد باكثير فى مسرحياته. وعلى النقيض تماما يرى محمد مندور فى تحليله الذى نؤيده فى كتابه <مسرح توفيق الحكيم>، أن مسرحية باكثير هى الأكثر درامية وتشويقا فى الأحداث، بينما مسرحية الحكيم هى الأكثر غنى بالمعنى والإيحاءات الذهنية وأكثر سبحا فى جو الشعر.

ورغم وجهات النظر المتعددة يبقى دائما سر ما فى العمل الفنى، يحتفظ له بدرجة الإثارة وجوهر متعته الفنية.." وقد عبر الناقد رولان بارت عن هذه الحقيقة عندما قال إنه مهما يذهب النقد فى تحليل العمل الفنى، أو حتى تفسيره، فإنه يحتفظ دائما بسر كامن مستتر فى أعماقه. ولا يعنى الإصرار على كشف هذا السر سوى تجريد العمل الفنى من إمكانات إضافات جديدة، وأحيانا يعنى قتل الروح النابضة داخله وتحويله إلى مجرد جثة ممددة على مشرحة النقد."[١١٩]

---

١١٩ - نبيل راغب – النقد الفنى – مكتبة مصر – ب. ت – ص ٩

الباب الرابـع

"أحلام شهرزاد"

طه حسين

الفصل الأول
حدود التداخل بين شهرزاد وفاتنة

يقول توفيق الحكيم إن أهم الفروق بين المسرح والرواية تكمن فى أن الكاتب المسرحى يبدأ من القضية إلى الحياة، بينما على النقيض يبدأ القصاص أو الروائى من الحياة إلى القضية. أى أن المسرح يعالج العام دون التداخل مع تفاصيل الحياة اليومية، لأن المسرح فى جوهره هو المشكلة أو القضية التى يرمى بها المؤلف إلى خشبة المسرح. ثم يتركها تسير إلى نهايتها الحتمية بهبوط الستار، دون أن يقف عند التفاصيل الصغيرة كما يحدث فى الرواية. ومن منطلق منظور كل مبدع فى استلهام شخصية شهرزاد الأثيرة، سنجد أن طه حسين قد قدم معالجة مختلفة تماما عن الحكاية الإطار رغم تشبثه الواضح بجذورها. وإذا كانت هذه الرؤية الأيديولوجية تكاد تتقارب بصعوبة مع رؤية على أحمد باكثير فى مسرحيته <سر شهرزاد>، إلا أننا سنلاحظ خطوطا درامية ممتدة بوضوح استقاها طه حسين فى روايته من مسرحية <شهرزاد> لتوفيق الحكيم.

لنتوقف بداية عند الخلفية التاريخية التى صاحبت صدور رواية <أحلام شهرزاد >، وهى التى نشرت عام ١٩٤٣ كبداية لسلسلة كتاب <اقرأ>. وقد شهد هذا العام بالتحديد خضم أهوال الحرب العالمية الثانية التى اجتاحت العالم بأسره بداية من عام ١٩٣٩، ولم تسلم مصر من الدخول فى هذه الحرب التى لا تمت بصلة لها واضطربت كل الموازين بحكم وقوعها تحت سلطة الاحتلال البريطانى. وقد أكدت أوراق التاريخ أن سلطة الاحتلال سخرت جيش مصر وشعبها، لمواجهة الاجتياح الألمانى النازى الذى كان يحصد البلاد حصدا. وكان من الطبيعى أن يتأثر المبدعون الذين ينتمون لهذه الحقبة الزمنية بهذه الأحداث الجارية، مما انعكس على أعمالهم بوضوح وهو ما تجلى فى مفهوم القضية التى طرحها طه حسين للمعالجة فى روايته.

"هكذا تأثر طه حسين بجو الحرب العالمية الثانية. وهكذا نظر إلى الحرب نظرة الذين عانوا ويلاتها. وكانت صحافة العالم وكتبه وآدابه كلها تدور حول هذه المأساة : مأساة الدكتاتورية الهتلرية وزعامته المستندة إلى القوة بعقيدة تفوق الشعب الألمانى خاصة والجنس الآرى عامة. أما انعكاس هذه الحرب علينا نحن المصريين، أو نحن العرب، فلم تحظ فى حوار فاتنة مع أبيها الملك

طهمـان بكثيـر أو قليـل. كـل مـا فـى الأمـر أن طـه حسـين انتهـز الفرصـة لـيعلن مـا يؤمن به من رأى فيما يتعلق بالحكم وعلاقة الشعب بحاكميه."[١٢٠]

ولا يهمنـا هنـا مـن هـذا الاستشـهاد الدلالـة التاريخيـة التـى تطرحهـا سـهير القلمـاوى فقـط، لكـن يهمنـا ملاحظتهـا عـدم وضـوح آثـار هـذه الحـرب بصـفة خاصـة علـى المصـريين والعـرب. وسـنحتفظ بهـذه النقطـة واضـحة فـى الخلفيـة عنـد تحليلنـا دعـائم الصـراع الـدرامى فـى روايـة <أحـلام شـهرزاد>، لنـرى إلـى أى مـدى تتحقـق وجهـة النظـر هـذه ومـدى تأثيرهـا علـى البنـاء الـدرامى ككـل. ولـم تلعـب الحقبـة التاريخيـة دور المـؤثر الوحيـد علـى إبـداع طـه حسـين الروائـى، بـل يضـاف إليهـا تـأثر طـه حسـين الواضـح بـالأدب العربـى مـن ناحيـة وبـالأدب الغربـى مـن ناحيـة أخـرى. أمـا عـن تـأثير الأدب العربـى فقـد أثبـت فعليـا باسـتلهام طـه حسـين صـراع الحكايـة الإطـا <لألـف ليلـة وليلـة>، ومـن داخـل روايـة <أحـلام شـهرزاد> بـدا هنـاك تنـاص صـريح مـع الأبيـات الشـعرية العـابرة لـبعض الشـعراء وتعبيـرات مـن القـرآن الكـريم. أمـا تـأثر طـه حسـين بالثقافـة الغربيـة بصـفة عامـة و الفرنسـية بصـفة خاصـة، فقـد انعكـس علـى رسـمه الشخصـيات وتحليلـه للمشـاعر وإبـرازه القضـايا النفسـية والاجتماعيـة. وتحـدد سـهير القلمـاوى أن طـه حسـين قـد تـأثر فـى روايتـه <أحـلام شـهرزاد> بقصـة <زاديـج> أو <القـدر> لفـولتير، التـى ألفهـا فـى منتصـف عـام ١٧٤٨ بأسـلوب <ألـف ليلـة وليلـة> متبحـرا فـى جوهـا الشـرقى السـاحر. فقـد قـام فـولتير بتطـوير <الليـالى> وقصـتها الرئيسـية السـاذجة أى خيانـة المـرأة لزوجهـا أو لحبيبهـا ثـم مغـامرات اليـأس والحـزن التـى تنتهـى آخـر الأمـر نهايـة سـعيدة، بحيـث تحمـل فـى طياتهـا النقـد السياسـى والاجتمـاعى لأحـوال الحكـم فـى عصـره. وبـنفس المـنهج اسـتلهم طـه حسـين الحكايـة الإطـار الأصـلية ووظفهـا كقاعـدة دراميـة وسـتار أسـطورى جمـالى، لتوجيـه النقـد السياسـى والاجتماعى لعصره الذى يحياه.

*البناء الدرامى

<فلمـا كانـت الليلـة التاسـعة بعـد الألـف>.. هكـذا بـدأ طـه حسـين روايتـه بتحديـد زمنهـا الظـاهرى أو الأسـطورى الـذى يسـتكمل نفـس الطريـق الـذى بدأتـه الحكايـة الإطـار <لألـف ليلـة وليلـة>، حيـث توقفـت شـهرزاد عـن الحكـى بعـد انتهـاء>الألـف ليلـة وليلـة> وانتزاعهـا فرمانـا ملكيـا بـالعفو النهـائى عنهـا نتيجـة شـفاء شـهريار الكامـل مـن شـهوة الانتقـام التـى احتلتـه إثـر خيانـة زوجتـه الملكـة

---

[١٢٠] - سهير القلماوى – ذكرى طه حسين – دار المعارف – سلسلة اقرأ – الطبعة الثامنة – ٢٨ أكتوبر ١٩٧٣ – ص ٤١

له. فقد نضج شهريار إلى حد ما على المستوى الفردى الإنسانى والسيكولوجى وترك طور الطفولة والتسلية بلعبة الدم، لكن الملك الذى يعتلى قمة المجتمع البطريركى الأبوى لم ينضج سياسيا وفكريا بما يكفى. وهو ما أمد فى عمر مهمة شهرزاد التى أصبحت الآن معلمة شهريار الوحيدة الموثوق بها لتفوقها الدائم عليه، بفضل مفاتيح الخبرة الحياتية وتراث سير الأولين الذى تختزنه وتدركه جيدا. لكن طه حسين لم يبرر دراميا بما يكفى بدء روايته بالليلة التاسعة بعد الألف بالتحديد، واكتفى بالإشارة العابرة إلى آرق شهريار بعض الليالى بعد انتهاء <الألف ليلة وليلة> حتى بلغ الليلة التاسعة بعد الألف بالتحديد. وفى نفس الوقت لم يبرر طه حسين انتهاء زمن روايته فى الليلة الرابعة عشر بعد الألف، لكنه هذه المرة لم يقدم أى إشارة درامية معللة لهذا التوقف من قريب أو من بعيد. كما أن لحظة نهاية الرواية جاءت فجائية إلى حد بعيد، وهذا ما سيتضح من خلال التحليل التالى لحدود التداخل بين شخصيتى شهرزاد وفاتنة.

فى الماضى أى فى الحكاية الإطار الأصلية <لألف ليلة وليلة> احتالت شهرزاد على شهريار بالحكى والقص، كى تنقذ نفسها وبنات جنسها وتعيد ميزان الوجود الإنسانى إلى مساره الطبيعى بعد أن كان مهددا بالفناء. أما الآن وبعد انتهاء <الليالى> ونجاح شهرزاد الفعلى فى مهمتها الانتحارية، فقد تبدل الحال للنقيض وأصبح شهريار هو الذى يحتال كى يواصل الاستماع لحكايات شهرزاد. لكن هذه الرغبة لم تكن بدافع الفضول الطفولى والإنسانى الطبيعى والغريزى للمعرفة وامتلاك المجهول بمعرفته، فقد كان شهريار يشعر أن هناك شيئا ما ينقصه ويؤرقه فى نومه تماما. ولهذا ذهب شهريار سرا لمخدع شهرزاد التى تذيقه ألوان السعادة وتبادله الحب الكبير، واسترق السمع إلى أحلامها التى تواصل فيها حكاياتها العجيبة. وهذا يعنى ببساطة أن شهريار مازال ينقصه شىء أو عدة أشياء، كى يخرج تماما من طور اللعب ويستوى رجلا حاكما متفتح المدارك. لكن الفارق أيضا أن شهرزاد لن تختفى بعد الليلة الأولى مثلما حدث فى <ألف ليلة وليلة> وتتحول إلى مجرد صوت لا يذكرنا بوجوده إلا ليبدأ وينهى الحكايات، كما أن شهريار لم يعد مجرد مستمع أو متلق سلبى لا نعرف رد فعله بعد كل ليلة بعينها. فقد طرأ تطور واضح على البناء الدرامى لشخصية شهريار بأبعادها النفسية والفكرية، وكان على شهرزاد أن تمد له يد العون لترشده إلى الطريق الصحيح للحكم الصالح الذى يولد أمة قوية وبذرة حضارة، ستنمو إذا استمرت على نشأتها فى هذا

المناخ الثقافى والاجتماعى والسياسى السوى. ومن ثم اتخذت مهمة شهرزاد النبيلة أبعادا أخرى، فابتعدت عن النزعة الفردية جزئيا وأصبحت مهمة قومية وطنية؛ لتتشابه مع مهمة شهرزاد فى مسرحية <سر شهرزاد> لعلى أحمد باكثير مع اختلاف المنهج والمعالجة الدرامية بين كل مبدع وآخر.

امتدادا للشخصيات وأحداث الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> بجوها العام، لجأ طه حسين للجمع بين البطلة والراوية بحيلة طريفة. فقد اعتاد شهريار بين الليلة التاسعة والرابعة عشر بعد الألف الانتباه كل ليلة على طائف يذكره بتلك الليالى القصصية، وتحكى له أحلام شهرزاد عن قصة فاتنة بنت الملك طهمان بن زهمان ملك الجن فى حضرموت. ومن ثم انتهج طه حسين الحركة الداخلية للأحداث فى الرواية، لتسير بالتوازى على مستويين كلاهما خيالى. أما المستوى الأول فلعبت بطولته فاتنة ووالدها طهمان ملك الجن، حيث فشلت كل محاولات الملك فى إقناع ابنته بالزواج بأحد الملوك. وكان الملك يعرف أن فاتنة التى تعرف من أمور السحر الكثير وخبرت سير القدماء، تزدرى فى قرارة نفسها هؤلاء الملوك الذين يجهلون أو يتجاهلون المنهج السليم للحكم الصالح. وعلى المستوى الثانى ظللنا نتابع تقلبات شهريار بعد كل ليلة حكى يستقبلها من أحلام شهرزاد، واقترب طه حسين كثيرا من حياة شهريار وشهرزاد بتفصيلاتها وجدلياتها وحواراتها. وفى كل مرة نجد شهريار مازال يسأل شهرزاد بنفس الفضول الحائر <من أنت؟!! >.. لكن الحقيقة أنه بقدر ما كان شهريار ضيقا أشد الضيق بغموض زوجته وحبيبته، إلا أنه كان يجد سعادته ولذته فى هذا الضيق والمعاناة. فكما أخبرته شهرزاد أنه إذا أزيلت كل الحجب بين المحب وحبيبه، فلن يعد هناك مبرر داخلى يدعو للشوق والحب واستمرار الحياة. فإن العشاق لا يكرهون شيئا كما يكرهون الراحة المطردة، ولا يضيقون بشىء كما يضيقون بهذا الوضوح الجلى. فهم فى حاجة دائما إلى أن يشكوا ويجدوا مصدرا للشكوى، تماما مثل المتلهفين على إدراك المثل العليا الذين لا يقتربون منها الا لتبعد عنهم. لأنهم لو بلغوها وانتهوا منها إلى ما يرغبونه ويشبع فضولهم وتساؤلاتهم، لكانوا على النقيض أشقى الناس بذلك وأشدهم عليه سخطا، فسعادتهم فى الطموح المستمر والجهاد المتصل لا فى بلوغ الغاية والانتهاء الى الأمد النهائى للقيم المطلقة. وإذا كان راوى>ألف ليلة وليلة>لم يتح للمتلقى الفرصة ليقترب من مراحل تطور علاج شهريار التدريجية وردود أفعاله بعد كل ليلة من <الألف ليلة>، فقد استغل طه حسين لياليه المختارة لنرى ماذا تعلم شهريار من حكاية فاتنة والملك

طهمان، ولنقترب أكثر من الديالوج الجدلى الذى يدور بين شهريار وشهرزاد حول نفس مضمون الحكاية لكن بأسماء مختلفة. وهذا يرجع إلى أن طه حسين أقام حدودا شفافة بين شهرزاد وشهريار من ناحية وفاتنة والملك طهمان من ناحية أخرى، لكنها فى الواقع حدود وهمية بفضل ذلك التداخل الشديد الذى خلقه طه حسين بين شخصيتى شهرزاد وفاتنة.

*ملامح الترديد بين شهرزاد وفاتنة

إذا كانت مهمة شهرزاد الحكاية الإطار التى استمرت معنا حتى الليلة التاسعة بعد الألف تعليم شهريار فن الحياة بصفة عامة، فمهمة فاتنة بطلة حكاية الرواية تعليم شهريار فن الحكم وعدالته. وهذه هى نفس المهمة التى تقوم بها شهرزاد فى الوقت نفسه، ومن ثم يفرض توحد هدف البطلتين توحد الوسيلة أيضا وهى الحكى والقص. تعتمد أسس الترديد بين البطلتين فى الحكايتين على أساس التشابه بين أبعاد تركيبتهما الدرامية التى تكاد أن تتطابق، وسبق لنا فى الباب الأول تناول تحليل شخصية شهرزاد التى جمعت بين سير الأولين وأخبار الأمم والذكاء والأنوثة والمعرفة والعقل والمنطق، وهى نفس المواصفات والمقومات الشخصية التى تتمتع بها فاتنة ابنة ملك الجان. لكن فاتنة تمتاز عن شهرزاد بانتمائها لعالم الجن بقوته الغيبية الخارقة، بالإضافة لفنون السحر التى تتقنها ونجحت من خلالها فى صد غزو كل الجيوش التى احتشدت لدك حصون مملكة والدها الملك طهمان وإذلال فاتنة لرفضها الزواج بأى ملك. لكن هذا الامتياز فى حقيقة الأمر امتياز وهمى، لا يعلى من قدر شخصية فاتنة على حساب شخصية شهرزاد؛ خاصة أن طه حسين وصف شهرزاد نفسها أنها ساحرة. فقد نجحت البطلتان فى إرساء قواعد الحكم العادل الديموقراطى داخل البطلين، وعادلت روح ورجاحة عقل شهرزاد قدرات فاتنة الغيبية ومعرفتها اللامتناهية بأمور السحر. كما تتميز البطلتان فى تحديد هدفهما بدقة ووضوح، وتوظيفهما الموفق لقدراتهما واختيار التوقيت المناسب للتدخل والعلاج غير المباشر للملكين. وبينما كان توظيف الحكى والقص عند شهرزاد الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> بغرض كسب الوقت والاستشفاء، فقد تخلت <أحلام شهرزاد> عن غرض كسب الوقت لبلوغ مريضها مرحلة التطهير والسمو فوق رغبته الجنونية فى الانتقام من العذارى. وبالتالى تركز هدف شهرزاد وأحلامها فى رواية طه حسين على استكمال مراحل الاستشفاء وإعطائه دلالات أخرى أبعد وأعمق، إذ إن الحكى والقص يستهدفان فى المرحلة الحالية استشفاء الملك سياسيا الذى

سيتبعه بالضرورة استشفاء الأمة ككل. ولأن شهرزاد بطلة رواية طه حسين ما هى إلا امتداد حقيقى لشهرزاد الحكاية الإطار التى عرفت قيمة الرغبة الجنسية لدى شهريار كما أوضحنا فى الباب الأول، انتهجت شهرزاد الرواية نفس السبيل تماما وأفاض طه حسين فى وصف هذه المشاهد حتى وصل الأمر لحد المبالغة أحيانا.

وإذا سلمنا بسقوط الحدود الفاصلة بين شخصيتى شهرزاد وفاتنة، فستسقط الحدود بالتبعية بين الملك شهريار والملك طهمان ملك الجان، أى المريضين اللذين يحتاجان لاتباع دستور عادل فى حكم الرعية. ويبدو من خلال المناقشات الجدلية بين كل ملك ورفيقته، أن الاثنين ليسا مجبولين على الفطرة الجائرة ولا يستعذبان ظلم رعيتهما مهما بلغت درجة سلبية واستكانة الشعوب. والمشكلة الحقيقية أن الاثنين يرغبان فى الحكم العادل، لكنهما فى الواقع يعانيان من الانغلاق وقصور فى الإدراك وانتهاج منطق التفكير السليم ؛ وهنا بالتحديد تتجلى مهمة شهرزاد وفاتنة. فقد كان شهريار فيما مضى يستمع ويستمتع بحكايات شهرزاد دون أن يتكلف مشقة التساؤل والتأويل، لكنه الآن يسأل عن فاتنة هذه من تكون وعن مدى الارتباط الوثيق بينها وبين شهرزاد. وكنتيجة لملامح الترديد والمطابقة الواضحة بين بطلى العالمين البشرى والغيبى، فمن الممكن بالتالى إسقاط الحدود بين العالمين واعتبارهما عالما واحدا ببطليه، الملكة شهرزاد التى تختزن الملكة فاتنة بداخلها والملك شهريار الذى يختزن الملك طهمان بداخله. ومن ثم فنحن لا نتعامل فى الحقيقة مع حكايتين متوازيتين هنا وهناك على مستوى الخيال، لكننا نتعامل فعليا مع حكاية واحدة ودائرة قصصية مغلقة على بطليها شهريار وشهرزاد وظليهما. كنا قد تناولنا فى الباب الأول حكاية العفريت وصبيته الأسيرة سيدة الحرائر، موضحين تحليلها ومغزاها ودور مردودها الدرامى الهام الذى لعبه فى الحكاية الإطار. وهذا ما يدفعنا للعثور على ملامح أخرى للترديد بين المنهج المتبع فى الحكاية الإطار الأصلية <لألف ليلة وليلة>، وبين رواية طه حسين>أحلام شهرزاد<. فمثلما استعان المصدر الأصلى باستلهام حكاية العفريت المنتمى لعالم الجان، ليكون نقطة التحول ويرسخ يقين شهريار بتعميم حكمه على بنات حواء وينفى وجود العذارى تماما، سنجد أن شهريار<الليالى> أيضا يقف كطالب العلم أمام حكاية فاتنة وطهمان التى أصبحت نقطة تحول فى حياته. لكن مع الفارق أن هذا التحول كان للأفضل بفعل اختلاف الخلفيات والأحداث فى الحكاية الإطار الأصلية وفى الرواية، وقد

ترسخ يقين شهريار بضرورة تغيير مسار تعامله مع ذاته وسياسة حكمه فى الرعية. فبعد الشوط الطويل والمرهق الذى قطعته شهرزاد فى الحكى والسرد بهدف كسب الوقت والاستشفاء، أصبح شهريار الآن مهيأ لاستكمال باقى الطريق باختياره. فهو الآن يسأل ويريد أن يعرف إجابات شافية تنقذه من حيرته الداخلية وتخلصه من تقلبات ضميره، التى تؤرقه ليله ونهاره فى كيفية تعامله مع رعيته. وإذا عدنا مرة أخرى لتحليلات الباب الأول سنجد شهرزاد انتهجت إعادة تمثيل الخيانة على مستوى التخييل، وهو نفس المنهج الذى اتبعه توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير مع فارق إعادة تمثيل الخيانة على مستوى التجسيد من خلال المسرحية داخل مسرحية. ومازالت شهرزاد فى رواية طه حسين تتبع مبادىء نفس المنهج، مع الفارق أن شهرزاد الرواية اصطحبت شهريار فى رحلة أحلام يقظة داخل قصره وجعلته يشاهد بعض شباب الأجيال القادمة وضحاياه من الفتيات العذارى على مدى ثلاث سنوات قبل لقائه بشهرزاد. إذن فقد أعادت شهرزاد توظيف نفس منهج إعادة التمثيل، كإشارات صامتة صماء لما حدث فى الماضى دون الدخول فى الحكى لتجعل الملك شهريار يواجه أخطاءه أو المناطق المظلمة بداخله صراحة. وبالتالى فهى تمد يدها لشهريار ليبلغ مرحلة التكشف والتنوير، وما كان منها إلا أن انتشلت ماضيه من مساحة اللاوعى إلى الوعى المستنير اعتمادا على منهج التحليل النفسى لفرويد. ولأن <الليالى> الأصلية تعتمد على منطق الحكى والسرد الروائى، فكانت تسمح بمساحات كبيرة من وصف الملامح الجسدية للشخصيات والأماكن المختلفة بأسلوب <الليالى> المتعارف عليه المعتمد على المبالغة والخيال والسحر. و لم يحاول توفيق الحكيم أو على أحمد باكثير الاعتماد على نفس المنهج فى مسرحيتهما، لإدراكهما الكامل الاختلاف بين طبيعة النص المسرحى القائم على الحوار والعمل الروائى السردى القائم على الوصف. بينما كانت الفرصة سانحة أمام طه حسين فى عمله الروائى، للانطلاق فى تفصيلات الوصف الخيالى كما يشاء. ونلاحظ أن الجو الخيالى كان مهيأ تماما على مستوى العالمين المتداخلين بين الحكايتين، لأنه مستمد بطبيعة الحال من أحلام شهرزاد من ناحية ومن أحلام اليقظة التى رسمتها شهرزاد لشهريار داخل قصره أو داخل قنوات استقباله المنفتحة دائما بمفتاح رغبته فى المعرفة والتعلم والفضول المستمر من ناحية أخرى. لكننا نلاحظ أن وصف طه حسين للطبيعة كان مسهبا للغاية، حتى أنه وصل أحيانا لدرجة المغالاة. وسواء كان هذا الإسهاب استلهاما لمنهج <الليالى> السردى الوصفى أو اتباعا لمفردات المذهب

الرومانسى، فلم يتسم مجمل هذا الوصف بالقدر الكافى من الجمال ولم يؤد وظيفته الدرامية فى إعلاء المصداقية لجو الفانتازيا الجامح، بل إنه ساهم بعض الأوقات فى تشتيت المتابعة عن السرد المتصل فى عالم شهريار وشهرزاد أو فى عالم فاتنة ووالدها طهمان ملك الجان.

برع رواة <ليالى ألف ليلة وليلة> المجهولون فى خلق عنصرى الإثارة والتشويق، سواء فى الحكاية الإطار أو على مدى <الليالى> ككل. فكان هناك الكثير من الحبكات والشخصيات الممتعة، التى كانت تؤطر دائما ببداية مثيرة واختيار توقيت محكم لإيقاف الحكاية فى نهاية الليلة أو فى نهاية الحكاية كاملا. أما فى <أحلام شهرزاد> فقد بدأها طه حسين بالليلة التاسعة بعد الألف بالتحديد دون مبرر درامى واضح أو قوى كما ذكرنا، كما أنهاها فجأة فى الليلة الرابعة عشر بعد الألف أيضا دون مبرر درامى. ولم تقتصر الفجائية على كيفية نهاية الحكاية كل ليلة من التاسعة حتى الرابعة عشر بعد الألف على مستوى العالمين المتداخلين، بل امتدت أيضا إلى اختياره لحظة إيقاف سير الأحداث فى خاتمة الرواية. فعلى حين فجأة انقطع الكلام بين شهريار وشهرزاد من ناحية، تماما كما انقطع الحوار بالتبعية بين فاتنة وأبيها ملك الجن طهمان بن زهمان من الناحية الأخرى بعد فاصل طويل من الجدل المباشر ؛ وكأنها محاضرة سياسية انتهت فجأة عندما أفرغ المحاضر كل ما فى جعبته من القضايا التى تؤرقه كما سيتضح فى الفصل التالى..

الفصل الثانى
المنظور السياسى فى استلهام
الحكاية الإطار

استعرضنا فى الفصل الأول من هذا الباب الخلفية التاريخية المعاصرة التى واكبت صدور رواية <أحلام شهرزاد> لطه حسين، وذلك بهدف استنباط تأويل مغزى الصراع الدرامى الذى سنتعرض له بالتحليل فى هذا الفصل، والمستمد بطبيعة الحال من فكر طه حسين الروائى والناقد وتوجهه الأيديولوجى وطبيعة القضايا التى تشغله. انتظم المؤلف شبكة العلاقات الرباعية القائمة على شهرزاد وشهريار وفاتنة وطهمان وأسقط الحدود بين عالمهما كما أشرنا، لتوظيف مفردات الصراع الدرامى بينهم فى طرح قضايا الفن والحرية والتعليم والحب ومدلولاتهم وكيفية وجوب اتحادهم لمجابهة الظلم على المستوى الفردى والجمعى. بهذا المنظور السياسى الصريح الذى يصطبغ به مفهوم أعماق الصراع فى الرواية، أصبح شهريار استعارة رمزية لكل ملك يحتاج التوجيه لإرساء قواعد الحكم العادل الديموقراطى، القائم على أسس بنية التكافؤ والمساواة بين واجبات وحقوق الرعية والملك تجاه بعضهما البعض. وسنستعين فى هذا الفصل ببعض آراء طه حسين النقدية فى الفن والمجتمع ودستور الحكم، مما سيقودنا ضمنيا لتحليل المعالجة التى طرحها باستلهامه الحكاية الإطار الأصلية <لألف ليلة>. فعندما لجأ طه حسين للأسلوب المباشر فى رؤيته المطروحة، لم يترك الفرصة الكافية لطرح وجهات نظر متعددة فى تحليل الصراع الدرامى، حيث كان واضحا بشكل كبير أنه يحمل مستوى دلاليا أحادى الجانب دون أعماق تدعو للبحث والتحليل واختلاف التوجهات النقدية. وذلك على النقيض من الحكاية الإطار الأصلية <لألف ليلة وليلة> ومسرحية <شهرزاد> لتوفيق الحكيم، وأيضا على النقيض من مسرحية<سر شهرزاد> لعلى أحمد باكثير.

*الفن والمجتمع

إذا كانت شهرزاد الراوى الوحيد فى <الليالى> الأصلية ورواية طه حسين قد انتهجت الحكى والقص لكسب الوقت والاستشفاء، فهى تجسد دور الفنان فى كيفية الأخذ بيد الفرد بصفة خاصة والشعب بصفة عامة للارتقاء

بهم نحو عالم أفضل يدرك قيمة الجوهر والقيم العليا حتى لو كان هذا ضد رغبات الحاكم. وهذا ما يدعونا للتوقف أمام الثنائية المتعارضة بين الأديب والمجتمع كطرفين غير متجانسين، بالنسبة لما يريده كل منهما من الآخر وأهدافهما غير المتفقة التى تصل أحيانا إلى حد التناقض. طبقا لرسالة الفن والأدب يلعب الفنان دورا مؤثرا تماما فى نقد المجتمع من خلال رؤيته المستقبلية الواعية بمفردات العصر من حوله، اعتمادا على خلفيات الماضى التى يستنبطها ويستوعبها جيدا واستشرافا للمستقبل الذى يقرأه ويصبو إليه؛ ومن هنا يبرز تميز الفنان العقلانى والوجدانى عن غيره من أفراد المجتمع. ولأن الفنان الصادق هو ضمير المجتمع وقلب وروح الأمة وعقلها الراجح، فعليه أن يهبط إلى قضايا الرعية بحساب ويتفاعل معها ليسمو بمن حوله عقليا ويوجه الدفة؛ لأن الفنان فى حقيقة الأمر هو القائد الخالد غير المتوج لعصره الحالى والعصور التى تليه. وبما أن الفنان يتعامل مع المجتمع داخل دائرة تضم الماضى والحاضر والمستقبل،كان من الطبيعى أن تؤكد شهرزاد فى يقظتها وفى أحلامها على لسان فاتنة أنها لن تحكى لشهريار أو طهمان عن الماضى، لكنها ستحكى عن المستقبل. ولهذا تعمدت شهرزاد فى جولتها بصحبة شهريار فى قصره داخل عالم الخيال ألا تجسد له فقط ضحايا العذارى اللائى يمثلن الماضى، بل عرضت له نماذج مجسدة من شباب المستقبل الذى سيجنى ثمار نجاح شهرزاد واستجابة شهريار وتخلصه من عقدة الخيانة وإقلاعه عن نفى الجنس الآخر وبالتالى نفى الوجود ذاته بقتل العذارى المستمر. وهؤلاء الفتيان الذين سيعيشون المستقبل هم أيضا الذين سيجنون ثمار مدى استجابة شهريار الحالية لعلاج شهرزاد، الذى يستهدف استكمال قصوره السياسى. وهذا الربط بين الماضى والحاضر والمستقبل فى دائرة درامية واحدة، يحيلنا للهدف المباشر التى أعلنتها<ألف ليلة وليلة> فى أولى سطورها وهى اعتبار البشر والأمم من سير الأولين للإفادة به فى يومها وغدها معا.

"إن علاقة الأديب بالمجتمع - لو لجأنا إلى تمثيل أدبى آخر - أشبه بعلاقة شهرزاد بشهريار الملك. لقد بدلت قصص شهرزاد من حال الملك المتعطش إلى الدماء، وفتحت أمامه عوالم راقية صافية، لم يقترب من عتباتها من قبل، وعلمته أن يعيش بحسه وقلبه وضميره معا، بعد أن كان يعيش بحواسه وغرائزه وهواه؛ فقربت بينه وبين الحقائق العليا التى تطمح إليها نفس الإنسان. تلك هى صورة شهرزاد كما يتخيلها طه حسين، أعنى صورة المبدع الذى يبدو للوهلة الأولى وكأنه القوة الأدنى، لكنه سرعان ما يتكشف عن

القوة الأعلى التى تبعث الطاقة الحيوية المتصلة بالضمير، وتبعث عوالم الروح لتعفى على عوالم الهوى والغريزة. لذلك هذبت شهرزاد من طباع الملك القصصية بقصصها وليس بأى شىء آخر غير قصصها، فابتدعت بهذا القصص عالما علويا آوى إليه الملك حين ضاقت نفسه بحياته الراكدة."[١٢١]. وإذا كان هذا هو دور الفنان أو شهرزاد الذى يؤمن به طه حسين فى رقى الفرد والأمة وشفائها من نواقصها، فهو بذلك يقف على النقيض تماما من موقف المؤلف على أحمد باكثير الذى أعلن استهانته بفاعلية وقيمة وسيلة الحكى والقص وحدها لتحقيق استشفاء شهريار الكامل بهذا الشكل، الذى تجسد فى إصداره العفو عن شهرزاد فى خاتمة <الليالى >. ومن هذا المنطلق الفكرى استلهم باكثير الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، وخلق لها مبررا فنيا سيكولوجيا علميا أقوى دراميا من وجهة نظر يعوض مناطق الضعف والخلل فى المصدر الأصلى كما عرضنا.

عودة لشهرزاد طه حسين مرة أخرى الراوية الفنانة التى أقرت ضمن السياق الدرامى للرواية أن الخوف من مصير القتل إذا كان قد أنتج الفن مرة، فلن ينجح مطلقا فى إنتاجه مرتين، وإلا يكون الفن قد فقد أهم شروطه وهى الحرية التى يكفلها للمبدع. وحتى لو كانت شهرزاد اضطرت للإبداع فى <الليالى> تحت وطأة السيف والقمع، فقد نجحت بفنها وثقافتها وكافة مقوماتها التى تم تحليلها سابقا فى ترويض قمة المجتمع البطريركى الأبوى واستبدال القهر بالحرية. أى أنها حولت ثنائية <السيف/الموت> إلى ثنائية <السيف/الحياة> لنفسها وملكها وشعبها والوجود ككل، وهو ما يذكرنا بالتبعية بدور إيزيس فى الأساطير المصرية القديمة والمثل الأعلى عند الحكيم عندما بعثت بمقوماتها وإصرارها الحضارة من جديد. وقد تجلى دور شهرزاد الفنانة والأديبة فى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> من قبل بوضوح، ولهذا احتفظ لها طه حسين بنفس الدور ثم أضاف إليها مهمة أصعب وأكثر نبلا؛ وهى خلق ملك صالح جدير بزعامة وقيادة وطنه فى كافة المواقف والسلمية والحربية. ولهذا كان لابد من تغير طقوس الحكى المعهودة فى <الليالى> المرتبطة دائما بالليل، فأصبحت شهرزاد تحكى وتعلم شهريار دون الارتباط بوقت محدد، لأن الحاجة السياسية أصبحت شديدة الإلحاح ولن تنتظر الخضوع لطقوس ليلية منتظمة.

---

١٢١ – جابر عصفور – المرايا المتجاورة / دراسة فى نقد طه حسين – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٨٣ – ص ٩٦

ربط طه حسين فى كتابه <مستقبل الثقافة فى مصر> الذى صدر قبل روايته <أحلام شهرزاد> بأربعة أعوام ونصف، بين مفهوم الديموقراطية والحرية ومفهوم التعليم رباطا وثيق، فهذه المفاهيم لا تنفصل عن بعضها مطلقا ولا تتحقق إلا بوجود الآخر. ومن هذا المنطلق تدعو شهرزاد للحرية والديموقراطية، المرتبطين ارتباطا شرطيا بقضية التعليم ومحو أمية الشعب على كافة المستويات، لأن العلم هو مفتاح الاستنارة والعهد الجديد الذى سيؤدى بدوره لقيام الحضارة التى ينشدها الجميع. وقد أكد طه حسين إيمانه المطلق بسبيل التعليم، وأشار إليه بالتلميح والتصريح كثيرا فى أعماله الأخرى.

"الديموقراطية لا تتفق مع الجهل إلا أن تقوم على الكذب والخداع، والحياة النيابية لا تتفق مع الجهل إلا أن تكون عبثا وتضليلا. إن الذين يريدون أن تصير أمور الشعب إلى الشعب يريدون بطبيعة الحال أن يثقف الشعب حتى يرشد، وحتى يأخذ أموره بحزم وقوة ويصرفها عن فهم وبصيرة، وحتى يصبح بمأمن من تضليل المضللين وتغفل المغفلين إياه، ولا يستجيب لكل ناعق، ولا ينخدع لكل مخادع، ولا يدفع إلى الشر كلما أريد دفعه إلى الشر، ولا يتخذ أداة للطامعين وإرضاء شهوات الساسة الذين كثيرا ما يتخذون الشعب الغافل الجاهل مطية إلى كثير من الجرائم والآثام."[١٢٢].

نلاحظ فى رواية طه حسين أن شهرزاد اتبعت نفس منهجها السابق فى <الليالى>، فلم تدفع بكل ما تريد تعليمه لشهريار دفعة واحدة. فكلما تأكدت أنه استوعب مرحلة ما وتقبلها، تنتقل به للمرحلة الثانية بعد أن أصبح مهيأ لذلك تماما بل ويطلب المعرفة بنفسه ليتخلص من القلق الداخلى الذى يلازمه دائما. لكن شهرزاد لم تعد الآن فى حاجة للاختباء وراء رموز الحكايات ومدلولاتها الموحية من قريب أو من بعيد، وبالتالى أصبحت المعلمة الراشدة التى تتبع لغة الصراحة المباشرة وتواجه شهريار بأخطائه بمسمياتها الحقيقية دون مواربة أو تلاعب ببلاغة اللغة؛ مع احتفاظها بجاذبيتها وسحرها وأنوثتها مفردات سلاحها الأصلى فى تحديها لشهريار. وكما طرأ بعض التغيير الضرورى على أساليب شهرزاد فى ترويض شهريار تبعا لحاجة الأمة وتغير ظروف العصر، كان لابد أن تطرأ بعض التغييرات أيضا وبالتبعية على مفردات شهريار الثابتة من ناحية توظيفها لتحقيقه أهدافا أخرى غير تقليدية فى قصور الملوك. ففى الماضى أى قبل ظهور شهرزاد فى الحكاية الإطار الأصلية، كان شهريار يستخدم لغة السيف كغاية فى حد ذاتها ليشبع انتقامه من بنات حواء ويأمن

١٢٢ – **طه حسين – <u>مستقبل الثقافة فى مصر</u> – دار المعارف – ١٩٣٨ – ص ١٤٤**

شرهن حتى لا يتعرض لخيانتهن مرة أخرى، وليحمى مملكته من أى زلزال مدمر قد يطيح بالمسلمات المتوارثة للمجتمع البطريركى. أما الآن فى الليلة التاسعة بعد الألف فقد تحول السيف عند شهريار من غاية لوسيلة لا تستهدف سوى المعرفة، وهذا ما اتضح عندما هدد حراسه بالقتل إذا أفشوا سر تسلله خلسة لمخدع شهرزاد ليلا وهى نائمة هادئة لا تشعر بوجوده. وهنا يتضح الاختلاف الكبير بين شهريار طه حسين الذى أصبح قاب قوسين أو أدنى لبلوغ الشفاء والنضوج الكامل برغبته، وبين شهريار توفيق الحكيم الذى مازال يستخدم السيف للقتل متعللا برغبته فى المعرفة المطلقة بعد انتهاء <الألف ليلة وليلة>؛ وأصبح من العسير تماما شفاؤه فأصبح معلقا بين الأرض والسماء. كما أن عامل القلق من العوامل المستمرة فى البعد السيكولوجى فى التركيبة الدرامية لشخصية شهريار، وذلك فى المصدر الأصلى وعند توفيق الحكيم وباكثير وطه حسين مع فارق التوظيف والمهام الدرامية. ففى المصدر الأصلى كانت الخيانة هى سبب قلق شهريار على نفسه كرجل وملك يترأس المجتمع الهرمى، وعند توفيق الحكيم كان ضيقه بمحدودية جسده وقصوره عن إدراك الأسرار العليا هما دافعه للقلق. ويرجع قلق شهريار عند باكثير لتشككه فى قدرته الجنسية التى انعكست على خلل ميزان عدالته فى الحكم، أما عند طه حسين فقد تعدى دافع قلق شهريار للمعرفة بمنظورها الجماعى المتعلق بكيفية حكمه لرعيته وتوفيره سبل الحرية والديموقراطية والتعليم.

ومثلما اتهم الوزير نور الدين الشعب بالسلبية عند باكثير، أجمعت فاتنة وشهرزاد عند طه حسين أن لاستكانة الشعب دورا أساسيا فى غفلة الحكام عن واجباتهم وحياتهم لنفسهم فقط وليس لغيرهم. وسنقتطع هنا فاصلا من جدل فاتنة مع والدها الملك طهمان لنرى ذلك المفهوم بوضوح:

"فأنبئنى يا أبت ما بال هذه الرعية لا ترفق بنفسها ولا تعنى بأمرها ولا تفكر فى مصالحها، وإنما ندعوها فتجيب، ونأمرها فتطيع، ونوجهها إلى حيث نشاء فتتجه إلى حيث نشاء، لا يخطر لها أن تأبى إذا بلغها الدعاء، ولا أن تعصى إذا صدر إليها الأمر ، ولا أن تمتنع إذا وجهت إلى حيث لا تحب؟! أفتكون أرفق بها من نفسها، وأحرص على مصالحها، وكرامتها مما تحرص هى على مصالحها وكرامتها؟!"[١٢٣]

---

١٢٣ – طه حسين – أحلام شهرزاد – دار المعارف – سلسلة إقرأ – الطبعة الثامنة – ١٩٩٤ – ص ٦٤ / ٦٥

أما العامل الرابع فى شفاء الفرد ورقى الأمة كما يراه طه حسين الروائى، فهو عامل الحب المقترن بشكل أساسى بالرغبة. ونلاحظ أن طه حسين قد استمد هذا المفهوم من الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>، عندما أدركت شهرزاد القيمة الخطيرة لنفس المفهوم كما أوضحناها فى الباب الأول. وعرفت كيف تقرنها بالحكى والسرد والثقافة والمعرفة داخل منظومة درامية واحدة، حتى نجحت فى إنقاذ شهريار من عقدته وإصداره العفو عنها وعن كافة بنات جنسها. وبما أن شهرزاد طه حسين ما هى إلا امتداد طبيعى لشهرزاد المصدر الأصلى، فكان من الطبيعى أن تستكمل نفس أسلوب تعاملها مع مفهوم الحب المقترن بالرغبة لتصل بشهريارها ومريضها ومحبوبها إلى بلوغ القيم العليا. وقد صور طه حسين عاطفة الحب بين شهرزاد وشهريار تصويرا صادقا، مثلما صورها فى أعماله الأخرى بوصفها عاطفة جليلة تعد من أهم روافد الحياة النقية الخالصة.

"فبطلة <دعاء الكروان> تعانى إلى آخر الرواية قسوة الصراع بين الحب والواجب، وبطلة <الحب الضائع> تعانى طوال الرواية قسوة الصراع بين الحب والواجب. وهكذا فى كل ما يعرض من كلام عن الحب. حتى عندما يضطر إلى موقف لاأخلاقى فى الحب نجده يعتذر بضعف النفس البشرية لامتحان المحن وقسوة الضغوط أحيانا."[١٢٤]

من كل ما سبق نكون قد قدمنا البراهين على الدعائم الفكرية السياسية، التى يقوم عليها فكر طه حسين وهى التى طرحها بالتناوب على لسان فاتنة وشهرزاد لإرساء القواعد السياسية الصحيحة التى تهدف لإرضاء الشعوب وضمير الحكام فى آن واحد. وقد اعترف الملك طهمان بن زهمان بتفوق ابنته فاتنة عليه بعلمها وعقلها وسحرها، فتنازل لها عن العرش باختياره فى حياته وهو ما يعد انقلابا شديدا على مفاهيم المجتمع الذكورى الذى لا يعرف إلا إلغاء الأنثى تماما كما أوضحنا فى الباب الأول. ومن هنا يسعى طه حسين للإصلاح الاجتماعى والسياسى والثقافى بداية من خلخلة الأعراف والتقاليد المتوارثة، لكن ذلك لا يتم من وجهة نظره إلا من خلال اتحاد الفن والحرية والديموقراطية والتعليم والحب المقترن بالرغبة فى دائرة واحدة شديدة التماسك. وقد أكد السيد تقى الدين إسقاط الحدود الفاصلة بين عالم شهرزاد/شهريار - فاتنة/طهمان، حتى أن شهرزاد تكاد توحى أو تحذر شهريار بقرب اقتلاعه من فوق قمة المجتمع الذكورى الملكى.

"ونحن نرى أن هذا التعليق من جانب شهرزاد يؤكد ما ذهبنا إليه سابقا من أن أحلام شهرزاد كانت رؤى واضحة قصدت الملكة من ورائها أن تعرض لوحة

---

١٢٤ - **سهير القلماوى – <u>ذكرى طه حسين</u> - مرجع سابق – ص ٥١**

حياة شهريار بمآثمها وخيرها ليرى نفسه فى مرآة محكمة الجن وليصل إلى نفس النتيجة التى وصل إليها طهمان من التنازل عن العرش مادام لم يحسن سياسته." [125]. وبرغم أن التحليل السابق يؤكد على توحد عالم الأبطال الأربعة، إلا أننا لا نتفق مع نتيجة هذا التحليل. فإن شهرزاد قصدت إرشاد شهريار للطريق الصحيح إذا استوعب آراءها وقصدت تحذيره فى حالة عدم اتباعه إياها، لكن ذلك بغرض الإصلاح وليس العزل على الأقل لأنه بلغ بالفعل مبلغا كبيرا من الشفاء ومازال يستجيب للعلاج بل ويبحث عنه بنفسه ليتخلص من قلقه. ولأن شهريار لم يكتف بوقف إراقة الدماء، ظل يتسلل لمخدع شهرزاد خلسة ليستأنف حكاياتها بعد امتناعها عن الحكى والقص بعد انتهاء <الألف ليلة وليلة>، واحتمل صراحة شهرزاد القاسية ومواجهاتها المباشرة هذه المرة دون محاولات التجمل بدافع المعرفة والفضول، رغم أن الصراحة هى أشق ما يشقى الحكام فى كل زمان ومكان وهذا مؤشر جيد لا يتوافر فى ملوك أو رجال كثيرين. وإذا عدنا للخلفية التاريخية التى طرحت فى بداية الفصل السابق، نستطيع أن نربط بين الحرب العالمية الثانية التى دفعت مصر إليها دفعا دون ذنب جنته، وبين الحرب التى كادت فاتنة أن تدفع إليها شعبها وتهلكهم لولا حكمتها وعقلها الراجح وثقافتها وقدراتها السحرية الخارقة.

*بين طه حسين وتوفيق الحكيم

إذا عقدنا المقارنة بين رواية طه حسين <أحلام شهرزاد> ومسرحية توفيق الحكيم <شهرزاد>، سنجد هناك أوجه كثيرة للتشابه والاختلاف بين بعض الجوانب. فقد اعتبر بعض النقاد أن الصراعات المطروحة فى <أحلام شهرزاد> أكثر وضوحا وواقعية، من تلك الصراعات الفلسفية المطروحة فى مسرحية الحكيم، وهو ما ينعكس بالتبعية على تأويلات أبعاد القضايا والصراع فى العملين. لكن هؤلاء النقاد هم أنفسهم الذين يتعاملون مع الصراع فى مسرحية الحكيم، بوصفه فلسفيا غامضا متربعا فوق برج المؤلف العاجى ولا علاقة له بهموم الوطن، وهذا ما تناولناه بالتحليل فى الباب الثانى وتوصلنا إلى عكس النتيجة السابقة. كما نرى أيضا أنه بقدر صراحة تفسيرات الصراعات داخل <أحلام شهرزاد>، بقدر انحصارها داخل دائرة واحدة ضيقة من التأويلات لا تسمح بالتعامل خارجها أو الاختلاف معها بوجهة نظر أخرى مبررة نقديا. وذلك على النقيض من <شهرزاد> توفيق الحكيم التى

[125] - **السيد تقى الدين – طه حسين أثاره وأفكاره – الجزء الرابع – دار نهضة مصر للطبع والنشر – ١٩٨٧ - ص ١٧٨**

استوعبت الكثير من التفسيرات السياسية والفلسفية والاجتماعية والثقافية، لتضمنها الكثير من الإيحاءات والأبعاد التى تترك الباب مفتوحا لمزيد من نقط البحث والمناقشة. وبينما تميز الحكيم ببلاغة الأسلوب والحوار الموظف داخل البنية الدرامية، نجد أن طه حسين اعتمد فى روايته على الإسهاب الشديد فى وصف الطبيعة دون داع والمترادفات المتعددة مما أدى إلى تباطؤ الإيقاع الداخلى للعمل كثيرا. وعلىحين لجأ توفيق الحكيم فى بنيته الدرامية إلى المفردات الموحية والعبارات التى تستوعب العديد من التحليلات النقدية، اعتمد طه حسين فى روايته على منهج الوعظ والإرشاد الدائم والتوظيف التقليدى للغة فى العديد من الديالوجات والمونولوجات الطويلة المليئة بالحجج والبراهين، فانقلبت أحيانا إلى مناظرة جدلية سياسية اجتماعية خالية من الدراما.

"وكما يقول روبين جورج كولنجوود إن الفنان لا يعظ ولا يرشد، ولكنه يتنبأ، لا بمعنى قيامه بالكشف عن الغيب، ولكن بمعنى قيامه بإبلاغ المتذوقين بأسرار قلوبهم."[١٢٦]

يبدو أن طه حسين الذى وصف مسرحية توفيق الحكيم بالغلو فى الغموض، كان مهموما بفك شفرة بعض تعبيرات وشخصيات مسرحية الحكيم داخل روايته أكثر من اهتمامه بعمله هو . فإذا عدنا لمسرحية الحكيم سنجد شهرزاد كثيرا ما رمت شهريار بنظرات غامضة صامتة، تحتمل معانى ودلالات موحية متعددة حسب رؤية المتلقى. وقد وظف طه حسين فى روايته نفس النظرة الغامضة، لكنه حل لغزها بالحوار الصريح الذى أزاح غموضها من وجهة نظره. فقد صرحت شهرزاد الحكيم فى إحدى عباراتها لشهريار قائلة إنها تقسو عليه، دون أن توضح مبرر أو كيفية القسوة أو هدفها مباشرة. وبالمثل استعان طه حسين بنفس القسوة فى شخصية شهرزاد، لكنه أتبعها بالتفسير الديكتاتورى الواضح الذى لا يترك مجالا آخر لوجهات نظر مختلفة. وأيضا فى أثناء جدل شهرزاد الحكيم مع شهريار حذرته أكثر من مرة، أنها إذا أجابته عن سؤاله الأزلى الملح <من أنت> فلن يطيق عشرتها لحظة. وبالمثل وضع طه حسين فى روايته نفس الكلمات والعبارات على لسان شهرزاد، مع إضافة التفسير الأوحد المعتاد.

"فنظر إليها حائرا كأنه لم يفهم عنها. قالت فى دلال وحدة:

---

١٢٦ – نبيل راغب – **النقد الفنى** – مرجع سابق – ص ١٤

<لا تنظـر إلــى هــذه النظـرات الحــائرة! إنــك ملــك عظــيم تــدبر أمــور رعيــة لا تكــاد تحصـى. وقـد بلغـت سـنك هـذه التـى لا يبلغهـا الرجـل حتـى يكـون قـد خبـر الـدهر وانتفع بتجاربه. ألم تعلم بعد أن الحب لا يقتله شـىء كما تقتله المعرفة؟"[١٢٧]

[١٢٧] – **طه حسين – <u>أحلام شهرزاد</u> – مرجع سابق – ص ٥١ / ٥٢**

الخاتمة والنتائج

قمنا فى الأبواب السابقة بتحليل أركان الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة> والصراع الدرامى المشوق بين شهرزاد وشهريار، ثم تحليل مسرحية <شهرزاد> لتوفيق الحكيم ومسرحية <سر شهرزاد> لعلى أحمد باكثير ورواية <أحلام شهرزاد> لطه حسين، مع التوقف عند نقاط المقارنة فى المعالجات المتباينة. ورغم اختلاف التوجهات الفكرية وقضايا ومواهب المبدعين الثلاثة، إلا أن الحكيم وباكثير وطه حسين اتفقوا جميعا على اتخاذ شهرزاد شخصيتهم المحورية، التى أربكت شهريارهم بشدة افتتانا بها وتخوفا من المناطق المجهولة بداخلها وما أكثرها. وهذا هو ما دفع أبطال الأعمال الثلاثة لسؤالها بإلحاح شديد <من أنت؟؟!>.. وقد حاول كل منهم الإجابة على هذا التساؤل العميق، حسب رؤيته الفكرية وبنيته الدرامية المطروحة ومرآة شهريار. وإذا بدأنا بالحكاية الإطار الأصلية <لألف ليلة وليلة >، سنجد أن شخصية شهرزاد هى البطلة الأثيرة التى نجحت فى شفاء شهريار بمنهج الحكى والقص الموظف لكسب الوقت والاستشفاء. وعند توفيق الحكيم ترمز شهرزاد للطبيعة والأسرار العلوية وسر أبى الهول الخالد، حيث يعجز عقل الإنسان القاصر وحريته المحدودة عن ارتيادها. بينما تلعب شهرزاد عند باكثير دور الطبيب النفسى والمعلم السياسى، بعدما نجحت فى استرداد شهريار قدرته الجنسية ثم التخلص من عقدة الذنب بقتله الملكة بدور البريئة ظلما؛ اعتمادا على فاعلية الحكى والقص المقترنة بالضرورة بلغة العلم المتناسبة مع روح العصر. أما طه حسين فقد جعل شهرزاد هى المعلم والمحاضر العصرى، الذى يعلم تلميذه القلق شهريار أسس العدالة والديموقراطية والحرية، القائمين على استنارة التعليم وتوفر عاطفة الحب المقترنة بالرغبة.

أبدى النقاد اختلافهم فى تحليلهم وتقييمهم للأعمال السابقة، بما فيهم المصدر الأصلى للاستلهام أى الحكاية الإطار <لألف ليلة وليلة>. فقد اتجهت بعض الآراء على قلتها لاعتبار الحكاية الإطار نسقا دراميا مضطربا، ومن ثم انصبت كل اهتماماتهم وتحليلاتهم على حكايات<الليالى> ذاتها، وبالتالى تم اعتبار شهرزاد وشهريار والعبد الأسود شخصيات هامشية تخوض صراعا ضعيفا يمكن عبوره ببساطة. بينما يتضح من كافة التحليلات والآراء النقدية التى طرحناها فى فصلى الباب الأول على اختلافها، أن الحكاية الإطار كيان دارمى مستقل ممتع تمت معالجته من خلال بنية درامية مشوقة، استوعبت

ومازالت تستوعب العديد من التأويلات والتفسيرات النقدية المختلفة. وهذا هو نفس ما استخلصه سمر عطار وجيرهارد فيشر فى نهاية بحثهما الذى استعنا منه ببعض الاستشهادات، حيث أكدا أن القصة الإطارية <لألف ليلة وليلة> ليست أبدا عملا قصصيا مشوشا فج البناء. لكنها فى الحقيقة عمل محكم التأليف يتكون من عدة عناصر، برغم أنها تنتمى إلى قصص منفصلة فى السابق، إلا أنه قد تم نسجها معا ونظمها فى مونتاج أدبى بارع لتعطى معنى موحدا وإن كان مركبا وغير مباشر.

أما عن الأعمال المستلهمة فقد أكد محمد غنيمى هلال تأييدا لآراء العديد من النقاد والأبحاث، أن توفيق الحكيم وطه حسين اتفقا فى إدراكهما الرومانتيكى لشخصية شهرزاد وهو ما انعكس بوضوح على عمل كل منهما على حدة وعلى عملهما المشترك <القصر المسحور >. كما اتفقت آراء وتحليلات بعض النقاد فى أن طه حسين وتوفيق الحكيم تقابلا فى نقطة جوهرية واحدة، وهى استلهام شهرزاد الغربية التى تبدأ دورها من جديد بعد انتهاء <ليالى ألف ليلة وليلة>. فليست هذه هى شهرزاد الشرق التى صارعت شهريار وأنقذت نفسها وبنات جنسها، بتوظيف حكاياتها التى نجحت فى النهاية فى شفاء شهريار. كما يرون أن شهريار الشرق لا يمكن أن تشغله عقدة البحث عن حقيقة شهرزاد، ولا أن يضيق بالصفاء لأنه يخدعه ويشغله عن الحقيقة، ولا أن يضنى نفسه ويحرق عقله فى سبيل حل الألغاز لاجتماع الوضوح والغموض فى شخصية شهرزاد أو الكشف عن سر أو لغز شهرزاد. وتؤكد سهير القلماوى أن السؤال <من أنت؟> الذى يردده الحكيم ويردده من بعد طه حسين متأثرا به رغم من أن المسرحية لم تعجبه، لا علاقة له بشهريار الذى روت خبره <الليالى>. ومن ثم لم يكن استلهام توفيق الحكيم وباكثير نابعا من التراث العربى، واكتفى الاثنان بمحاكاة المذاهب والأعمال الغربية فحسب. بينما يخرج على أحمد باكثير من نطاق هذا الحكم بالاستلهام الغربى، حيث بدأت أحداث مسرحيته على النقيض أى قبل <الليالى> بكثير، حيث اهتم باكثير بخلق مبررات درامية منطقية للأسطورة كما سبق وأوضحنا تفصيليا. من هذا المنطلق توصل مصطفى عبد الغنى على سبيل المثال إلى تأكيده ضعف الأثر التى تركته محاولات المبدعين، فى استلهام شهرزاد وهى الشخصية الرئيسية فى ليالى <ألف ليلة وليلة>، حيث لم تصل إلى درجة النضج. كما لم يكن تمثل التراث وتوظيفه ناجحا بالقدر الكافى، مما يضيف إلى ضعف التأثير ضعف الوعى لدى هؤلاء

المبدعين أيضا. لكننا لا نتفق مع هذه النتيجة الصارمة التى تنفى نضج التأثر والوعى عن مبدعين من أمثال توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وطه حسين، ليس من منطلق مكانتهم الإبداعية فقط، بل اعتمادا على التحليلات التى طرحناها مدعمة بتحليلات العديد من النقاد الآخرين مهما بلغت درجة اختلافهم فى جانب أو أكثر. أما تعميم الحكم بضعف الأثر والوعى لعدم استلهام المبدعين <الليالى> ذاتها وانفصالهم عن هموم الوطن، فهذا ما نعتبره مصادرة على حرية المبدع فى كيفية وهدف الاستلهام. كما أننا قدمنا فى بداية كل باب المقدمات والخلفيات التاريخية المرتبطة بإصدار المسرحية أو الرواية، وهو ما انعكس كثيرا على تقديم التأويلات العديدة للصراعات الدرامية المقدمة، والتى تؤكد فى النهاية مدى ارتباط هذه الأعمال بالمواطن المصرى والعربى غير المنفصل عن منظومة الكون من حوله. ولا يعنى ذلك أن أعمال توفيق الحكيم وعلى أحمد باكثير وطه حسين لا تصلح للقراءة إذا انفصلت عن زمانها، بل إنها تستمد بقاءها وقوتها وأعماقها الدرامية كلما تقلبت الحقب والأزمان. وهذا يرجع لنجاح المبدعين فى الخروج بقضاياهم وصراعاتهم الدرامية خارج حواجز التأويلات الأحادية الجانب الشديدة الارتباط الوثيق بعصر بعينه، بدليل تعرض هذه الدراسة لتحليلها بعد كل هذه السنوات من إصدارها، وبعد كم الأبحاث والدراسات التى تناولناها بالمنظار النقدى المختلف الأدوات والمناهج. وإذا كانت مسرحية <شهرزاد> لتوفيق الحكيم هى الأحكم صنعا وتشويقا، ثم تليها مسرحية <سر شهرزاد> لباكثير من حيث البناء الدرامى؛ فتأتى رواية <أحلام شهرزاد> فى النهاية وذلك للقدر الكبير من المباشرة الذى انتهجه طه حسين فى روايته كما سبق وأوضحنا فى الباب الرابع.

وإذا كانت أعمال هؤلاء المبدعين أثبتت نجاحها وقدرتها على المقاومة والبقاء صامدة أمام تغير الأزمان، إذا فمع كل دراسة جديدة مازالت الحكاية الإطار<ألف ليلة وليلة> تثبت بالتبعية خلودها منذ قرون عديدة مع اختلاف مستويات التلقى داخل البيئة الواحدة والمجتمعات المختلفة. وقد تعامل معها بعض النقاد الغربيين بوصفها صورة صادقة لما يحدث فى المجتمع الشرقى، مثل مارى لاهى هولييبك التى أكدت أن الحكاية الإطار دراما قاتمة لا تختلف عما يحدث فى الكثير من قصور الحريم فى المشرق. وهى فى سبيل أن تطلق الأحداث وتحدد الحالة النفسية لبعض الأشخاص، تضع تحت دائرة الضوء دائما الازدواجية والفسوق والتعطش إلى الانتقام. ورغم كل الاختلافات التى بلغت أحيانا حد التناقض بين النقاد، إلا أن محسن جاسم الموسوى يؤكد من

وجهـة نظـره التـى نؤيـدها أن ليـالى <ألـف ليلـة وليلـة> فـى حقيقـة الأمـر تكتسـب أهميـة متزايـدة، كلمـا تنوعـت وسـائل الاتصـال المسـموعة والمرئيـة فـى العصـر الحديث وتعقدت أوجه الحياة وسبلها.

مصادر البحث

١ - ألف ليلة وليلة - مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى - طبع بمطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هجريا - الطبعة الأولى - الجزء الأول - دار صادر - بيروت

٢ - ألف ليلة وليلة - مقابلة وتصحيح الشيخ محمد قطة العدوى - طبع بمطبعة بولاق سنة ١٢٥٢ هجريا - الطبعة الأولى - الجزء الثانى - دار صادر - بيروت

٣ - باكثير، على أحمد – سر شهرزاد - مكتبة مصر – ب. ت

٤ - حسين، طه – أحلام شهرزاد - دار المعارف – سلسلة اقرأ - الطبعة الثامنة – ١٩٩٤

٥ - الحكيم، توفيق – شهرزاد - الهيئة المصرية العامة للكتاب – الطبعة الثالثة – ١٩٧٤

المراجع العربية

١ - إبراهيم، نبيلة - أشكال التعبير في الأدب الشعبي - دار غريب للطباعة والنشر والتوزيع - القاهرة - الطبعة الثالثة (مزيدة ومنقحة) -١٩٨١

٢ - أحمد، محمد فتوح - مستويات الرمز.. فى مسرح الحكيم - توفيق الحكيم - الأديب. المفكر. الإنسان - وزارة الثقافة - المركز القومى للآداب - الكتاب التذكارى - العدد الأول - ب. ت

٣ - أرسطو - فن الشعر - قام بالترجمة العربية وتقديمها والتعليق عليها إبراهيم حمادة - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٨٩

٤ - استر، جورج ألبير - مسرح توفيق الحكيم الفلسفى - ترجمة عبد الغفار مكاوى - من مجلة" كريتيك" العدد ٦٦ - باريس ١٩٥٢ - السلطان الحائر – توفيق الحكيم – مكتبة مصر - ١٩٨٨

٥ - إسماعيل، عز الدين - قضايا الإنسان فى الأدب المسرحى المعاصر - دراسة مقارنة - دار الفكر العربى - ١٩٨٠

٦ - باكثير، على أحمد - فن المسرحية من خلال تجاربى الشخصية - مكتبة مصر - الطبعة الثالثة – ب. ت

٧ - بن شيخ، جمال الدين - ألف ليلة وليلة أو القول الأسير - ترجمة محمد برادة، عثمان الميلود، يوسف الأنطكى - المجلس الأعلى للثقافة - المركز الفرنسى للثقافة والتعاون قسم الترجمة والنشر - ١٩٩٨

٨ - تقى الدين، السيد - طه حسين أثاره وأفكاره - الجزء الرابع - دار نهضة مصر للطبع والنشر - ١٩٨٧

٩ - حسين، طه - مستقبل الثقافة فى مصر - دار المعارف - ١٩٣٨

١٠ - حسين، طه / الحكيم، توفيق – القصر المسحور – مهرجان القراءة للجميع – الهيئة المصرية العامة للكتاب – ١٩٩٧

١١ - الحكيم، توفيق - فن الأدب - مكتبة الآداب – ١٩٥٢

١٢ - حمودة، عبد العزيز - البناء الدرامى - مكتبة الأنجلو المصرية - ١٩٩٣

١٣ - الدالى، محمد حسين - عملاق الأدب توفيق الحكيم - دار المعارف - سلسلة اقرأ - ١٩٨٩

١٤ - درويش، أحمد - الأدب المقارن النظرية والتطبيق - دار الفكر الحديث للطباعة والنشر - الطبعة الرابعة - ١٩٩٧

١٥ - دوبولـو، أ. بابـا - توفيـق الحكـيم وعملـه الأدبـى - السـلطان الحـائر - توفيق الحكيم - ترجمة عبد الغفار مكاوى - مكتبة مصر - ١٩٨٨

١٦ - راغـب، نبيـل - توفيـق الحكـيم ناقـدا مسـرحيا - المركـز القـومى للمسرح - وزارة الثقافة - ١٩٩٩

١٧ - راغب، نبيل - النقد الفنى - مكتبة مصر - ب. ت

١٨ - رانـيلا، أ. د. - الماضـى المشـترك بـين العـرب والغـرب / أصـول الآداب الشـعبية الغربيـة - ترجمـة : نبيلـة ابـراهيم - مراجعـة : فاطمـة موسـى - سلسلة عالم المعرفة - ٢٤١ - ١٩٩٩

١٩ - زيـن الـدين، نـوال - اللامعقـول والزمـان والمطلـق فـى مسـرح توفيـق الحكـيم - دراسات أدبية - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٨

٢٠ - شـكرى، غـالى - ثـورة المعتـزل دراسـة فـى أدب توفيـق الحكـيم / الجيـل والطبقة والرؤيا - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٩٥

٢١ - شـلبى، محمـد - مـع رواد الفكـر والفـن - الهيئـة المصـرية العامـة للكتـاب - ١٩٨٢

٢٢ - عتمـان، أحمـد - المصـادر الكلاسـيكية لمسـرح توفيـق الحكـيم - الشـركة المصرية العالمية للنشر - لونجمان - ١٩٩٣

٢٣ - العشـماوى، محمـد زكـى - البنـاء الـدرامى.. لمسـرح الحكـيم.. - توفيـق الحكـيم - الأديـب. المفكـر. الإنسـان - وزارة الثقافـة - المركـز القـومى لـلآداب - الكتاب التذكارى - العدد الأول - ب. ت

٢٤ - عصـفور، جـابر - المرايـا المتجـاورة / دراسـة فـى نقـد طـه حسـين - الهيئـة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٣

٢٥ - غنيمى، هلال محمد - الأدب المقارن - نهضة مصر - ١٩٩٨

٢٦ - القلمـاوى، سـهير - ذكـرى طـه حسـين - دار المعـارف - سلسـلة اقـرأ –- الطبعة الثامنة - ٢٨ أكتوبر ١٩٧٣

٢٧ - كيليطـو، عبـد الفتـاح - العـين والإبـرة / دراسـة فـى"ألـف ليلـة وليلـة"- ترجمـة مصـطفى النحـال - مراجعـة محمـد بـرادة - دار شـرقيات للنشـر والتوزيـع بالتعـاون مع البعثة الفرنسية للأبحاث والتعاون قسم الترجمة - ١٩٩٥

٢٨ - منـدور، محمـد - مسـرح توفيـق الحكـيم - الطبعـة الثالثـة - دار نهضـة مصـر للطباعة والنشر - ب. ت

٢٩ - منـدور، محمـد - فـى المسـرح المصـرى المعاصـر - دار نهضـة مصـر للطبع والنشر - ب. ت

٣٠ - الموسـوى، محسـن جاسـم - الوقـوع فـى دائـرة السـحر / ألـف ليلـة وليلـة فـى النقـد الأدبـى الإنجليـزى ١٧٠٤ - ١٩١٠ - منشـورات وزارة الثقافـة والإعـلام الجمهورية العراقية - سلسلة دراسات (٢٩٩) - ١٩٨٢

٣١ - النعمـانى، عبـد العزيـز - الذهنيـة فـى مسـرح الحكـيم - توفيـق الحكـيم - الأديـب. المفكـر الإنسـان - وزارة الثقافـة - المركـز القـومى لـلآداب - الكتـاب التذكارى - العدد الأول - ب. ت

٣٢ - هوليبيـك، مـارى لاهـى - أنثويـة شـهرزاد / رؤيـا ألـف ليلـة وليلـة - ترجمـة عـن الفرنسية عابد خازندار - المكتب المصرى الحديث - ١٩٩٦

المراجع الأجنبية

1- Boulton , Marjoie - The Anatomy Of Drama – London : Routledge And Kegan Paul LTD , 1960

2- Long , Richard - Tawfiq Elhakim Playwrigt Of Egypt – London : Ithaca – SEI , 1979

3- Ould, Herman - The Art Of Play – London : Sir Isaac Pitman And Sons , LTD , 1948

4- Shipley , Joseph T - Dictionary Of World Literary Terms - Boston : The Writer, INC. , 1979

5- Tindall, William York - The Literary Symbol – Indiana : University Press Bloomington , 1962

الدوريات

١ - بينولت، ديفيد - مدخل إلى ألف ليلة وليلة - ترجمة حسنة عبد السميع - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثانى عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤

٢ - دوجلاس، فدوى مالطى - جسد المرأة. كلمة المرأة - الخطاب والجنس فى الكتابة العربية (الإسلامية) - السرد والرغبة : شهرزاد - ترجمة مارى تريز عبد المسيح - مجلة فصول – الهيئة المصرية العامة للكتاب - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) - المجلد الثانى عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤

٣ - الراعى، على - مسرحيات توفيق الحكيم الفكرية - مجلة الهلال - دار الهلال - فبراير - ١٩٦٨

٤ - عطار، سمر - فيشر، جيرهارد - فوضى الجنس. التحرر. الخضوع / عملية التحضر وتأسيس نموذج لدور الأنثى فى القصة الإطارية لألف ليلة وليلة - ترجمة أنسية أبو النصر - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثانى عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤

٥ - عطية، حسن - الحكيم عصفور النهضة وسؤاله الحيوى - مجلة المسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ١٢١ - ديسمبر ١٩٩٨

٦ - غالب، رضا - التجريب فى مسرح توفيق الحكيم واتجاهه التأصيلى لدى الرواد - مجلة المسرح – الهيئة المصرية العامة للكتاب - العدد ١٢١ - ديسمبر ١٩٩٨

٧ - غزول، فريال جبورى - البنية والدلالة فى ألف ليلة وليلة - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثانى عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤

٨ - غزول، فريال جبورى - جولة فى نقد ألف ليلة الجديد - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الثانى) - الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثالث عشر العدد الأول - ربيع ١٩٩٤

٩ - فرج، فرج أحمد - التحليل النفسى وألف ليلة وليلة - دراسة تمهيدية - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثانى عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤

١٠ - الفقيه، أحمد إبراهيم - في ضيافة شهرزاد - كتاب الهلال - ألف ليلة وليلة / شهرزاد بين السخرية والإباحية ! – دار الهلال - إبريل ١٩٩٨
١١ - فيبر، ادجار - التشويق والرغبة في ألف ليلة وليلة - ترجمة ج. حردان - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثاني عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤
١٢ - كلينتون، جيروم و. - الجنون والعلاج في ألف ليلة وليلة - ترجمة محمد يحيى- مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثاني عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤
١٣ - مهدى، محسن - ملاحظات عن ألف ليلة وليلة - ترجمة منى مؤنس - مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الأول) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثاني عشر العدد الرابع - شتاء ١٩٩٤
١٤ - ناداف، ساندرا - الزمن السحري.. وجماليات التكرار - ترجمة محمد يحيى- مجلة فصول - ألف ليلة وليلة (الجزء الثاني) – الهيئة المصرية العامة للكتاب - المجلد الثالث عشر العدد الأول - ربيع ١٩٩٤

الدراسات السابقة

١ - فرج، سعد محمد - أثر ألف ليلة وليلة في المسرح المصري المعاصر - رسالة ماجستير - إشراف نبيل راغب - أكاديمية الفنون - المعهد العالي للنقد الفني - ١٩٨٩

د. نهاد إبراهيم

مواليد ١/ ١٩٧١/١– القاهرة - مصر
ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة.. شاعرة عامية.. قاصة.. مترجمة.. سيناريست
حاصلة على ليسانس آلسن قسم اللغة الألمانية/الإيطالية - جامعة عين شمس - ١٩٩٢
حاصلة على دبلوم الدراسات العليا للنقد الفنى – تقدير امتياز – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون - ١٩٩٦
حاصلة على درجة الماجستير فى النقد الأدبى "شخصية شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر" - تقدير امتياز - المعهد العالى للنقد الفنى - أكاديمية الفنون - ٢٠٠١
حاصلة على درجة الدكتوراه فى النقد الأدبى "أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان – دراسة تحليلية مقارنة " – مع مرتبة الشرف – المعهد العالى للنقد الفنى – أكاديمية الفنون – ٢٠٠٦
لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية
شاركت كعضو لجنة مشاهدة واختيار الأفلام بمهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية السينمائية الدولية
شاركت فى ترجمة وتحرير كتالوجات مهرجانات القاهرة والإسكندرية والإسماعيلية وسينما الطفل السينمائية الدولية
شاركت فى إدارة ندوات محلية ودولية بالمهرجانات المختلفة والمجلس الأعلى للثقافة ومكتبة الإسكندرية
شاركت كعضو لجنة تحكيم النقاد بمهرجان الإسماعيلية الدولى للأفلام التسجيلية والقصيرة/ممثلة لجمعية نقاد السينما المصريين– ٢٠٠٢
مثلت مصر فى لجنة تحكيم النقاد الدولية بمهرجان لوكارنو السينمائى الدولى / ممثلة للاتحاد الدولى للنقاد/FIPRESCI - ٢٠٠٣

عضو فى

* جمعية نقاد السينما المصريين "E.F.C.A " التابعة للاتحاد الدولى لنقاد السينما "FIPRESCI"
* جمعية كتاب ونقاد السينما المصريين

* اتحاد كتاب مصر

صدر لها:

* كتاب "**دراما بلا حدود**" عن السيناريست المصرى عبد الحى أديب - المهرجان القومى للسينما المصرية – ٢٠٠٠

* ديوان شعر عامية **"كلام أغانى..؟!!"**- دار النيل - ٢٠٠٤

* ديوان شعر عامية **"شكلى مش زى الصورة"**- مركز الحضارة العربية – ٢٠٠٥

* كتاب **"شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر"** - الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة كتابات نقدية – ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم كتاب **"عناكب فى المصيدة/ ثلاث روايات روسية"** – المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٥

* تحرير وتقديم الرواية الروسية **"موزاييك الحب والموت"** – المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦

* تحرير وتقديم **"كراسة مصر/ روايتان روسيتان"** – المشروع القومى للترجمة - المجلس الأعلى للثقافة - ٢٠٠٦

* كتاب **"توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما"** - الهيئة العامة لقصور الثقافة – سلسلة آفاق السينما – رقم ٤٩ - ٢٠٠٦

* ديوان شعر عامية **"إتفرج يا سلام"**- الهيئة المصرية العامة للكتاب – ٢٠٠٧

* كتاب **"أسطورة فاوست بين مارلو وجوته والحكيم وباكثير وفتحى رضوان**" – المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠٠٩

* ترجمة وتقديم كتاب **"المخرجون – كلاكيت أول مرة"** – المركز القومى للترجمة – ١٥٩٦ – ٢٠١٠

* ديوان شعر عامية **"فى بيتنا شجر التوت**"– ٢٠١٢

* المجموعة القصصية **"الكونت دى مونت شفيقه**"– ٢٠١٢

* ديوان شعر عامية **"كل كلام الأغانى**" – مركز الحضارة العربية - ٢٠١٤

* ديوان شعر عامية **"بيقولوا عليّا حمار!!!"** – مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* ترجمة كتاب **"تحت مقص الرقيب"**– المركز القومى للترجمة – رقم ٢٠٣٨ – ٢٠١٤

* كتاب **"قراءات نقدية فى العروض المسرحية**"– مركز الحضارة العربية – ٢٠١٤

* كتاب **"سينما حول العالم**"– دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٥

* كتاب **"دراسات سينمائية متنوعة"** – دار العلوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٥

* ديوان شعر عامية **"عيشة تسد النفس"** – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٥

* **"موسوعة النقد السينمائى - تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة"** – ٦ أجزاء – تجليد فنى – ٣٢٢٨ صفحة – ١٠٤٦ مقال – مقاس ١٧ سم × ٢٤ سم – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٦

* كتاب **"قراءات نقدية فى العروض المسرحية – تشكيل الوعى عبر القوى الناعمة** "– الطبعة الثانية – تجليد فنى - إصدارات دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٦

* **"استلهام شخصية شهرزاد فى السينما المصرية" –** المجلس الأعلى للثقافة – ٢٠١٧

* ديوان شعر عامية **"بيقولوا عليّا حمار!!!"** – الطبعة الثانية – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٨

* المجموعة القصصية **"الكونت دى مونت شفيقه"** - الطبعة الثانية - دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٨

* ديوان شعر عامية **"شكلي مش زى الصورة"** - الطبعة الثانية - دار العلوم للنشر والتوزيع- ٢٠١٨

* ديوان شعر عامية **"في بيتنا شجر التوت"** - الطبعة الثانية – دار العلوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٨

* ديوان شعر عامية **"كل كلام الأغانى"** - الطبعة الثانية – دار العلوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٨

* سيناريو **"دو رى مى"** - دار العلوم للنشر والتوزيع - ٢٠١٨

* ترجمة موسوعة **"دراسات سينمائية – المفاهيم الرئيسية" –** المركز القومى للترجمة - ٢٣٩٦ – ٢٠١٨

* ديوان شعر عامية **"إتفرج يا سلام"** - الطبعة الثانية – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٨

* كتاب **"شهرزاد فى الأدب المصرى المعاصر"** – الطبعة الثانية – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٨

* كتاب **"توفيق الحكيم من المسرح إلى السينما"** – الطبعة الثانية – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٨

* ديوان شعر عامية **"إتفرج يا سلام"** - الطبعة الثالثة – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٩

* كتـــاب **"شــــهرزاد فــــى الأدب المصــــرى المعاصـــر"** – الطبعــة الثالثـــة – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٩

* كتـاب **"توفيـق الحكـيم مـن المســرح إلـى السـينما"** – الطبعـة الثالثـة – دار العلوم للنشر والتوزيع – ٢٠١٩

فـى بـداياتها ظلـت تكتـب شــهورا طويلـة مقـالات نقديـة سـينمائية بمجلـة الكواكب المصرية بإمضاء **"الآنسة كاف"**

جـذبت معظـم إصـداراتها انتبـاه قمـم الجامعـات الأمريكيـة الراقيـة لتحتفظ بها فى مكتباتها مع نجاحات أخرى عربية ودولية.

تتضمن قائمة هذه الجامعات المرموقة:

هارفـارد – ييـل – أوهـايو – برينسـتون – سـتانفورد – كاليفورنيـا، بيركلـى – كاليفورنيـا، لـوس أنجلـوس – كولومبيـا – تكسـاس أوسـتن – إنـديانا – جامعـة بنسـلفانيا - جامعـة إيـوا - جامعـة واشـنطن – جامعـة نيويـورك - جامعـة بـراون - جامعـة ديـوك – جامعـة متشـيجان فـى الولايـات المتحـدة الأمريكية

الجامعة الأمريكية بالقاهرة - الجامعة الأمريكية فى بيروت

جامعة بامبرج بألمانيا - جامعة مارتن لوثر بألمانيا

جوائز

* فـازت المجموعـة القصصـية **"الكونـت دى مونـت شـفيقه"** بجـائزة أفضـل مجموعة قصصية ٢٠١٣/٢٠١٢ ضمن جوائز اتحاد كتاب مصر

البريد الإليكترونى: nihadibrahim30@yahoo.com

تعتبر شهرزاد الراوية بكل المقاييس من الشخصيات الأنثوية المتفردة فى الأدب الشعبى، وقد أجمع العديد من النقاد أن بحيازة شهرزاد سلطة القص والحديث استطاعت انتزاع دور السيد الملك المتحدث الذى يملى. فانقلب شهريار بالتبعية لدور المستمع المستقبل المستسلم، وهو ما يشكل انتفاضة شديدة الخطورة على دور الأنثى التقليدى المتوارث. وعلى مدى حكايات <الليالى> لم تتطرق شهرزاد مطلقا للمناقشة المباشرة لوقائع خيانة الملكتين أو قتل شهريار العذارى بعد زواجه منهن، وإلا ستخرج مهزومة شر هزيمة من هذه المعركة العبثية التى ستواجه فيها مريضا ينزف جرحه بلا انقطاع. ومع اختلاف آراء النقاد والباحثين حول المبررات الدرامية لتوظيف شهرزاد للسرد، يظل دائما فعل السرد والحكى معادلا لحياة شهرزاد ذاتها هى وبنات جنسها، وعلى النقيض فالتوقف عن الحكى فى غير التوقيت المناسب لا يعنى بأى حال إلا الموت المحقق وفشل مهمة شهرزاد.

ناقدة مسرحية وسينمائية وأدبية حرة . شاعرة قاصة .. مترجمة وسيناريست. حاصلة على الدكتوراة فى النقد الأدبي ، لها العديد من المقالات والدراسات النقدية المتخصصة فى الصحف والمجلات المصرية والعربية.





